

a arte da imagem

Fátima Lopes Cardoso

Jerónimo Rivera

Regilene Sarzi-Ribeiro

Vicente Gosciola

Coords.

Inclusão em Debate

RIA
Editorial

A ARTE DA IMAGEM

Coordenadores

Fátima Lopes Cardoso

Jerónimo Rivera

Regilene Sarzi-Ribeiro

Vicente Gosciola

RIA
Editorial

Ria Editorial - Comité Científico

Dra Aline Camargo, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra Ana Carla Amaro, Universidade de Aveiro (Portugal)
Dra Andrea Versuti, Universidade de Brasília - UnB (Brasil)
Dr. António Domingues Franque, Instituto Nacional de Educação à Distância (Moçambique)
Dra Caroline Kraus Luvizotto, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dr. Livre-docente Denis Renó, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dr. Eduardo Pellanda, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (Brasil)
Dra Fabiana Q Piccinin, Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)
Dra Fátima Lopes Cardoso, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dra Fernanda Bonacho, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dr. Filipe T. Moreira, Instituto Politécnico da Guarda (Portugal)
Dr. Gustavo Soranz, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dr. Jefferson Barcellos, Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP (Brasil)
Dr. c/ Agregação João Canavilhas, Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal)
Dr. José Carlos Marques, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dr. c/ Agregação Jorge Veríssimo, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)
Dra Júlia Leitão de Barros, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dr. Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dr. Leonel Simila, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)
Dra Liliane de Lucena Ito, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra Mágda Rodrigues da Cunha, Universidade Católica Portuguesa (Portugal) / ALAIC
Dra Livre-docente Maria Cristina Gobbi, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra Maria José Mata, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dra Oksana Tymoshchuk, Universidade de Aveiro (Portugal)
Dr. Osvando de Moraes, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil) (*in memoriam*)
Dra Regilene Sarzi-Ribeiro, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dra Sandra Lopes Miranda, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)
Dra Tamara Guaraldo, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dra Teresa Piñeiro Otero, Universidade da Corunha (Espanha)
Dr. Tomas Jane, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)
Dr. Vicente Gosciola, Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)
Dr. Xabier Martínez-Rolán, Universidade de Vigo (Espanha)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2024 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©Djero Adlibeshe - stock.adobe.com (arquivo nº 322263226)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-9220-01-0

Título: A arte da imagem

Coordenadores: Fátima Lopes Cardoso, Jerónimo Rivera, Regilene Sarzi-Ribeiro e Vicente Gosciola
1.ª edição, 2024.



Esta obra tem licença Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives*. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<https://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E
EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos coordenadores da obra. Os comentários foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliadora Dra. Denise Guimarães, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro *A arte da Imagem*, da Ria Editorial, traz reflexões contemporâneas sobre a produção imagética. Voltado para estudantes e pesquisadores, apresenta 10 artigos que discutem a imagem sob diferentes perspectivas, em abordagens sobre a fotografia de imprensa, a geração de imagens por meio de Inteligência Artificial, a imagem no cinema e no audiovisual. A obra é relevante para publicação por acrescentar excelente contribuição aos estudos sobre a imagem, no âmbito da Comunicação.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Adriana Pierre Coca

Adriel Henrique Francisco Cassini

Agnes Campos de Faria

Denis Renó

Fábio Gonçalves Modesto

Gisele Cristina Rodrigues Correa

Laan Mendes de Barros

Larissa Helena Pereira de Oliveira

Letícia Castro Simões

Liliane de Lucena Ito

Osvando J. de Morais

Raíssa Pimentel

Regilene A. Sarzi-Ribeiro

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
<i>Denis Renó</i>	
<i>Liliane Ito</i>	
<i>Sandra Miranda</i>	

IMAGENS

A cultura mexicana pelos olhares de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide.....	14
<i>Denis Renó</i>	
Retrato do Festival Folclórico de Parintins: a recepção e experiência estética nas fotografias dos bois Caprichoso e Garantido.....	33
<i>Adriel Henrique Francisco Cassini</i>	
<i>Fábio Gonçalves Modesto</i>	
<i>Laan Mendes de Barros</i>	

Experiências artísticas audiovisuais e arte do vídeo na atualidade: Brasil – Portugal (2022-2023).....	54
<i>Regilene A. Sarzi-Ribeiro</i>	

A interseção entre imagem e Inteligência Artificial: o desafio da veracidade visual na era da pós-verdade.....	74
<i>Adriel Henrique Francisco Cassini</i>	
<i>Liliane de Lucena Ito</i>	

A contemporaneidade no documental: um estudo sobre as fotografias do Jornal A Sirene.....	99
<i>Larissa Helena Pereira de Oliveira</i>	

AUDIOVISUALIDADES

O Cinema de Manoel de Oliveira e suas intertextualidades às outras Artes: linguagem, memória e cultura.....	119
<i>Osvando J. de Moraes</i>	

Do céu à terra: uma análise sobre os estereótipos violentos presentes nos filmes “cidade de deus” e “cidade dos homens”.....	133
<i>Adriel Henrique Francisco Cassini</i>	
<i>Agnes Campos de Faria</i>	
<i>Gisele Cristina Rodrigues Correa</i>	
<i>Raíssa Pimentel</i>	

Memória cultural e resistência no filme “A Livraria”.....	155
<i>Adriana Pierre Coca</i>	

Nós, Malungas: comunicar, fabular e resistir no audiovisual brasileiro.....	175
<i>Leticia Castro Simões</i>	
Representações sociais por meio das imagens: o cinema de Paulo Rocha frente às dominações políticas de Portugal.....	204
<i>Raíssa Pimentel</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	232

A ARTE DA IMAGEM

APRESENTAÇÃO

Os estudos que envolvem a comunicação, seja como função principal ou ferramenta colaboradora, possuem um histórico de relevância que, certamente, ganhou ainda mais importância, dadas as intensas transformações do ecossistema midiático na contemporaneidade. As manifestações artísticas já não são as mesmas, não somente por causa da massificação tão criticada pela escola de Frankfurt, mas também pelas possibilidades oferecidas pelo advento de novas tecnologias que, em algumas situações, substituem ou mesmo burlam as ações humanas. O mesmo pode ser visto nos processos educacionais, que competem cada vez mais com alternativas midiáticas e “não lugares” diversos que sustentam e desvirtuam as ideias outrora compartilhados por Marc Augé.

Da mesma maneira, as narrativas jornalísticas e mercadológicas tentam compreender este novo panorama que nos assola, aprendendo a sustentar e esclarecer verdades frente à desinformação ou tentando disseminar mensagens de consumo e de opinião. Torna-se necessário rever as origens que balizam historicamente tais mudanças comunicacionais para, com isso, vislumbrar as possíveis transformações sociais que venham a resultar deste novo panorama. Trata-se de aprender a conviver e a aproveitar com forças contrárias para que estas tornem-se menos negativas e sejam usadas em nosso favor.

Neste cenário, torna-se cada vez mais necessária a promoção do debate sobre o tema, preferencialmente transfronteiriço, para que seja possível conhecer e propor cenários diversos. Por esse motivo, realizamos, entre os dias 21 e 23 de maio de 2024, o 1º Colóquio Internacional

Lusofonia em Debate, que reuniu acadêmicas e acadêmicos de Brasil, Portugal, Espanha (Galícia), México e Moçambique. O evento foi realizado em co-organização por duas instituições - a Universidade Estadual Paulista (UNESP), do Brasil, pelo Chrome Photo/GENEM, e a Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa - IPL, de Portugal, através do LIACOM - e ocorreu de forma virtual síncrona. O colóquio possibilitou uma ampla e democrática participação, não somente iberoamericana, mas também africana.

Do evento, nasceram quatro publicações editoriais, dentre elas esta obra, que reúne estudos sobre a arte da imagem. Como conteúdo, textos do evento que foram reavaliados às cegas e reorganizados para publicação pela Ria Editorial, especializada na publicação de livros digitais com leitura e descarga grátis para uma disseminação do conhecimento de forma livre e democrática.

Trata-se da primeira edição do colóquio, mas outras tantas virão. Enquanto isso, desejamos-te uma excelente leitura e ainda melhor investigação científica. Viva a ciência além-mar. Viva a lusofonia.

Denis Renó
Liliane Ito
Sandra Miranda

IMAGENS

A CULTURA MEXICANA PELOS OLHARES DE MANUEL ÁLVAREZ BRAVO E GRACIELA ITURBIDE

Denis Renó¹

A fotografia ocupa uma importante função documental desde o seu surgimento, nomeadamente para retratar culturas. Louis Daguerre, por exemplo, registrou, em 1838, a arquitetura da rua Boulevard du Temple, em Paris. Ainda que o registro não tenha sido capaz de eternizar o movimento da rua, já que o tempo de exposição à época era longo, registrou-se a cidade em si. E a cidade é um dos mais visíveis reflexos de uma cultura. Porém, os registros fotográficos são, com frequência, valorizados por alguns grupos sociais pelo seu papel artístico, relacionando-o com a estética, deixando a sua função documental e o registro da história pela imagem de forma testemunhal em segundo plano.

1. Livre Docente em Ecologia dos Meios.
Professor Associado
denis.reno@unesp.br

Alguns importantes fotógrafos dedicaram-se à fotodocumentação social, ainda que acabaram por serem reconhecidos pelo seu papel artístico. Um exemplo disso é o fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, que teve a sua obra popularmente definida como surrealista. O próprio André Breton, um dos principais teóricos do movimento surrealista francês o reconheceu desta maneira. Porém, Manuel Álvarez Bravo dedicou toda a sua vida a fotografar o México e retratar o seu país para o próprio povo e para o mundo. E o fez de maneira sublime.

Outra trajetória que nos leva à fotodocumentação social com reconhecimento artístico é a da também fotógrafa mexicana Graciela Iturbide. Discípula do próprio Manuel Álvarez Bravo, ela não somente aprendeu a fotografar com o mestre, como também reproduziu as suas linguagens e os seus objetivos de forma semelhante. Iturbide é intensamente reconhecida de forma destacada por pares das artes visuais, mas atuou de maneira expressiva no registro dos povos mexicanos em toda a sua vida como fotógrafa.

É importante reconhecer que registrar uma cultura não é algo fácil. É preciso conhecer a cultura de forma profunda para, a partir deste conhecimento, registrá-la. Somente dessa maneira identifica-se o que deve ser registrado, traduzindo a cultura em si. Henri Cartier-Bresson (2019), considerado o pai do fotojornalismo, buscava manter-se distante das câmeras durante suas primeiras semanas nos lugares a serem documentados. Dizia ele que, dessa maneira, passaria a olhar o lugar - e sua cultura - como algo normal, passando a documentar de maneira sincera e honesta.

É importante posicionar-se neste artigo, que considera a fotografia humanista de maneira distinta da fotografia humanista francesa.

Na pesquisa retratada neste texto, considero que a fotografia humanista é o ato de registrar-se a si mesmo. Isso difere da tradição da fotografia documental, apoiada no ato de fotografar o curioso, o raro, o bizarro. Isso faz parte da tradição da fotografia, que logo em seus primórdios refletiam o curioso, o diferente, ou uma composição que merecesse uma materialização. Algo potencializado quando pessoas passaram a ser fotografadas, com o fotógrafo buscando o ângulo ideal, a luz perfeita ou o instante decisivo (Cartier-Bresson, 2004). Um fotógrafo que, em sua lógica e natural posição, observa com olhares exteriores, ausentes na cena. Por seu poder de registro, a fotografia foi rapidamente adotada por profissões que necessitavam de um suporte ágil e fiel, como a História, a Geografia, a Geologia, a Antropologia e o Jornalismo. Com isso, um olhar externo ganhou intensidade, pois se tratava de atuar com distanciamento do objeto para garantir resultados isentos, não manipulados.

No jornalismo, por seu caráter explorador e com o objetivo de encontrar o desconhecido, esse olhar exterior beira o bizarro. Com a preocupação de manter-se distante da notícia, o fotojornalista é impedido de humanizar a sua fotografia. Trata-se de uma fotografia do outro, como se esse outro fosse de outra espécie, ainda que não o seja. Podemos observar esse afastamento em registros de fotógrafos emblemáticos, como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Sebastião Salgado, entre outros que registraram em suas produções culturas diferentes, olhares ímpares e instantes decisivamente distintos dos comuns. Porém, Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide romperam com essa tradição da fotografia documental, provavelmente por sua origem: ambos são mexicanos. Seus olhares não se apoiaram no diferente, no bizarro, mas em si mesmos.

A normalidade ao documentar uma cultura é algo fundamental, e isso está fortemente presente nas obras de Álvarez Bravo e Iturbide, especialmente ao eternizar a cultura mexicana ao mundo da fotografia. Entretanto, ao observar algumas de suas imagens, pergunto se ambos reconheceram os mexicanos como descritos pelo escritor Octavio Paz na obra *Labirintos da Solidão* (2006), ou se é apenas uma impressão. Tal questionamento levou-me a desenvolver esta pesquisa, parcialmente apresentada neste texto.

Segundo Paz (Renó, 2009), o mexicano é um povo triste, desconfiado, e que esconde essa tristeza por detrás de uma alegria festiva. Também encontra-se, por trás dessa alegria, uma autêntica necessidade de se redescobrir como cultura, nascida após a chegada dos espanhóis ao novo continente. Octavio Paz (2006) ainda data essa ressignificação através da união entre o invasor Cortéz e a indígena Malinche, da tribo dos Mexicas. O autor ainda revela que, dessa união, imaterializada no “Dia do Grito” (que acontece no dia em que os mexicanos comemoram a sua independência) pelos dizeres “*Y que viva Mexico, hijos de chingada*”, surgiu o povo mexicano. Ou seja, uma cultura que deixou de ser indígena, mas também nega-se a ser considerada espanhola. Essa negação das duas culturas e a necessidade de encontrar-se como povo é também representada no monumento “Praça das Três Culturas”, na Cidade do México. Porém, ainda que ofuscada pela religiosidade, a cultura mexicana é a que, de fato, surge como uma terceira cultura. Tais traços culturais estão presentes de maneira intensa nas obras de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide.

Este artigo é a primeira manifestação de uma pesquisa que tem como desafio estudar, através de um complexo metodológico que

compreende pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevista aberta em profundidade e análise do discurso fotográfico, com base no método de leitura de fotografia proposta por Javier Marzal Felici (2003), as obras de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide como protagonistas de um discurso que materializa as impressões de Octavio Paz sobre a cultura mexicana.

Vale ressaltar que a pesquisa aqui apresentada, ainda em fase exploratória, surgiu a partir de três pesquisas anteriormente desenvolvidas por este autor. Com a conclusão da pesquisa - algo ainda não expresso neste artigo -, espero reconhecer traços das obras de Manuel Álvarez Bravo (2011) e Graciela Iturbide (1989a) como protagonistas de um registro cultural do povo mexicano pela fotografia documental. Também espero que, com a conclusão da pesquisa, seja possível descobrir se há, nestas obras, uma fotodocumentação humanista, e como ele se estabelece, tomando com base a junção dos conceitos sobre o tema anteriormente propostos por Renó & Gobbi (2020) e Beaumont-Maillet & Denoyelle (2006), especialmente pelos olhares destes fotógrafos. Trata-se de um viés inédito sobre Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide, ambos intensamente pesquisados pelo prisma das artes.

Apresento, neste artigo, um primeiro olhar analítico sobre a cultura mexicana reconstruída através de cinco fotos de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide, selecionadas de forma aleatória e por conveniência (Epstein, 2003). Com esta análise preliminar, pude aferir a metodologia que será adotada futuramente na pesquisa, podendo realizá-la de maneira mais certa no momento oportuno.

Orientações para a pesquisa

Em uma pesquisa científica, é fundamental realizar um planejamento eficaz. Sem isso, os resultados tornam-se incertos e, de certa forma, inviáveis. Para orientar à leitura deste artigo, apresento de maneira detalhada os pontos fundamentais de planejamento do projeto, que também balizaram o desenvolvimento do texto.

Parto do problema de pesquisa que sustenta este artigo: Serão as fotografias de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide registros fotodocumentais culturais mexicanos conectados e influenciados pela obra literária “O Labirinto da solidão”, de Octavio Paz? A resposta a esta pergunta de investigação nos leva à tentativa de compreender a fotografia como instrumento capaz de registrar a cultura de um povo a partir dos conceitos da fotografia humanista (Beaumont-Maillet & Denoyelle, 2006; Renó & Gobbi, 2020). Para isso, torna-se necessária a ressignificação do papel das obras desses dois fotógrafos, intensamente reconhecidos no campo das artes visuais, no campo dos registros culturais fotodocumentais do povo mexicano.

Para além deste objetivo principal, a pesquisa apresenta os seguintes objetivos complementares:

- Descobrir, através do estudo, a conexão entre a literatura de Octavio Paz e as narrativas fotográficas de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide;
- Definir, a partir do estudo, se as obras de tais fotógrafos podem ser consideradas como fotografias nomeadamente humanistas (Beaumont-Maillet & Denoyelle, 2006; Renó & Gobbi, 2020);

- Revelar, através da entrevista aberta em profundidade com Graciela Iturbide, a intencionalidade de ambos fotógrafos no que diz respeito ao retrato da cultura mexicana.

Seguramente, os desafios apresentados pelos objetivos são possíveis de serem superados a partir da proposta metodológica apresentada pelo projeto. Entretanto, é importante destacar que os objetivos do projeto não são atendidos neste artigo. A proposta deste texto é estabelecer um posicionamento científico que será respeitado - ou revisado - durante o desenvolvimento da pesquisa. Por enquanto, busco responder preliminarmente aos questionamentos científicos e experimentar/aferir a metodologia proposta.

Os questionamentos de uma pesquisa são normalmente respondidos através do uso de instrumentos metodológicos que atendam a tais questionamentos. De fato, são procedimentos que acompanham toda a pesquisa, desde a elaboração do projeto até o desenvolvimento do trabalho final. Consciente disso, proponho os seguintes procedimentos metodológicos para a presente pesquisa: pesquisa bibliográfica, entrevista aberta em profundidade e análise do discurso fotográfico. Para isto, adoto o método de leitura de fotografia proposta por Javier Marzal Felici (2003).

A pesquisa bibliográfica “é o planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa que vai desde a identificação, localização e obtenção da bibliografia pertinente sobre o assunto” (Stumpf, 2009, p. 51). É necessário para obter o conhecimento do que já foi produzido sobre o assunto pesquisado, além de ressaltar a lacuna que a pesquisa se dedica à preencher, visto que, ao revisar a literatura já existente, evita-se “despender esforços em problemas cuja solução já tenha sido

encontrada” (Stumpf, 2009, p. 52). Além disso, a pesquisa bibliográfica é utilizada para poder ir além, tendo como base o conhecimento coletivo (Galvão, 2011).

Com base neste procedimento, desenvolvi análise da obra “Fotopoesía”, de Manuel Álvarez Bravo (2011), e da obra fotodocumental “*Juchitán de las mujeres*” (1989). A análise do material adotou o método de leitura de fotografia proposta por Javier Marzal Felici (2003), Analisei, para o artigo, cinco fotografias dos fotógrafos, em diferentes fases das suas obras. Como critério de seleção, adotei a escolha aleatória e por conveniência (Epstein, 2003), em busca do retrato da cultura mexicana nesta escolha e sua coincidência com as ideias descritas por Octavio Paz para esta cultura.

Com o entendimento de que o método de leitura fotográfica proposto por Felici (2003) exige maior conhecimento sobre o contexto para ser realizado, a análise do discurso fotográfico das obras de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide. Vandyes e Goliot-Letté (1994) explicam que, para realizar uma análise, é necessário um contexto. “A definição do contexto e do produto final é portanto indispensável ao enquadramento da análise. Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos” (Vandyes & Goliot-Letté, 1994, p. 10). Os autores ainda reforçam o que diz a análise do discurso Imagético sobre “desconstruir um texto em discursos”, especialmente a partir dos conceitos de Sontag (2004) e Freund (2004), ambas fundamentais para compreender a fotografia social presente nas coleções de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide. Tal contexto já é previamente conhecido por mim, que dedico há anos parte de meus

estudos sobre a América Latina, tendo o México como um dos objetos principais de observação.

O mexicano de Octavio Paz pelas lentes de Manuel Álvarez Bravo e Graciela Iturbide

Neste tópico, busco construir, através de um comparativo entre ideias de Octavio Paz e fotos de Manuel Alvarez Bravo e Graciela Iturbide, a sintonia de ambos sobre o povo mexicano. É importante considerar que Octavio Paz e Manuel Alvarez Bravo são contemporâneos e Graciela Iturbide, ainda que um pouco mais nova, também sofreu influências do mesmo período social vivido pelos dois. Ou seja, os três reconhecem a mesma cultura.

A história do México é a do homem que procura a sua filiação, a sua origem, sucessivamente afrancesado, hispanista indigenista que busca auto-reconhecimento. Como descreve Octavio Paz (2006, p. 23), o mexicano “atravessa a história como um cometa de Jade, que de vez em quando relampagueia. Na sua excêntrica carreira, o que persegue? Corre atrás de sua catástrofe: quer voltar a ser só, voltar ao centro da vida de onde um dia - na conquista ou na independência - foi desligado”. Isso é representado por Graciela Iturbide (cf. Imagem 01), quando a fotógrafa retrata, com certa dose surrealista, uma mulher com os olhos vendados em busca de uma imagem que não pode obter. A fotografia recebe o título de “Doña Guadalupe”, provavelmente relacionado ao nome da própria mulher.

Imagem 01

Doña Guadalupe (Iturbide, 1989b)



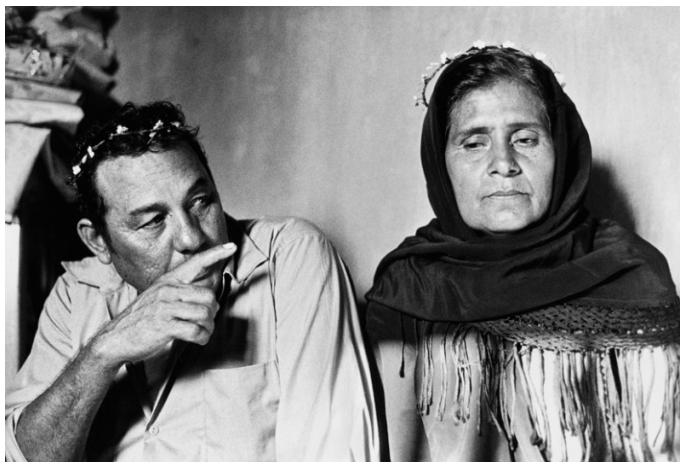
Nota. De *Doña Guadalupe* [Fotografia], por Graciela Iturbide, 1988, Juchitán, Graciela Iturbide. <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/attachment/26/>

Também podemos ver uma representação do povo mexicano que, para Octavio Paz, carrega a tristeza como algo a desfrutar. Ao comparar os norte-americanos com os mexicanos, Paz (2006, p. 26) diz que, “Nós somos tristes e sarcásticos; eles são alegres e humorísticos. Os norte-americanos querem compreender; nós queremos contemplar. São ativos; nós somos quietistas: desfrutamos das nossas chagas como eles dos seus inventos”. Graciela Iturbide reconstrói essa característica em diversas fotografias, entre elas a intitulada “Juchitán” (Imagem 02),

quando uma mulher aparece ao lado do marido com um semblante repleto de tristeza.

Imagem 02

Juchitán (Iturbide, 1989b)



Nota. De *Juchitán* [Fotografia], por Graciela Iturbide (1989b), Graciela Iturbide.
<http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/12-2/>

Preocupada em registrar a sua cultura de todas as formas, Graciela Iturbide traz à tona, na obra *Juchitán*, um importante personagem da cultura indígena mexicana: *Muxes*, também conhecidos como o terceiro gênero. Habitantes da região de Istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, estas pessoas são valorizadas e reconhecidas desde os tempos pré-hispânicos. Iturbide registra uma pessoa *Muxe* na fotografia intitulada “Magnolia” (imagem 03):

Imagem 03

Magnolia (Iturbide, 1989c)



Nota. De *Magnolia* [Fotografia], por Graciela Iturbide (1989c), Graciela Iturbide.
<http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/16-2/>

Através da fotografia, Iturbide traduz a ideia de Paz (2006, p. 22), para quem:

É impossível identificar ambas as atitudes: sentir-se só não é sentir-se inferior, mas sim diferente. O sentimento de solidão, por outro lado, não é uma ilusão- como às vezes é o de inferioridade- e sim a expressão de um fato real, somos, na verdade, diferentes. E, na verdade, estamos sós.

Manuel Alvarez Bravo também busca registrar a cultura mexicana e, em diversos momentos, coincide com as ideias de Octavio Paz. Uma das formas de coincidir está na rebeldia e no respeito às suas tradições. Tal coincidência pode ser vista na famosa fotografia intitulada “La buena fama durmiendo” (imagem 04), que traz uma mulher seminua deitada, vestindo apenas faixas em seu corpo. Não se trata, obviamente, dos “pachucos” descritos por Paz, mas resgata a rebeldia do jovem mexicano. Segundo o escritor, os pachucos são “rebeldes instintivos, contra eles já se refestelou mais de uma vez, o racismo norte americano. Mas os “pachucos” não reivindicam a sua raça nem a nacionalidade dos seus antepassados. (Paz, 2006, p. 17).

Imagem 04

La buena fama durmiendo (Álvarez Bravo, 1974a)



Nota. De *La buena fama durmiendo* [Fotografia], por Manuel Álvarez Bravo (1974a), ICP. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-buena-fama-durmiendo>

Entretanto, a fotografia também pode representar outra fala de Octavio Paz, desta vez sobre as “chingadas”, termo que tem suas origens anteriormente à chegada dos invasores espanhóis para retratar Malinche, uma indígena que envolveu-se com o invasor espanhol Hernán Cortéz. Trata-se de um comportamento encontrado no cerne da cultura azteca que, certamente, pode (e deve) ser considerado nos dias de hoje como uma assustadora manifestação machista. Entretanto, era a cultura da época e deve ser vista também como tal. Segundo o autor:

Quem é a Chingada? Antes de tudo, é a Mãe. Não uma mãe de carne e osso, mas uma figura mítica. A Chingada é uma das representações mexicanas da maternidade, como a “llorona” ou a “sofrida mãe mexicana” que festejamos no dia 10 de maio. A Chingada é a mãe que sofreu metafórica ou realmente, a ação corrosiva e infamante implícita no verbo que lhe dá o nome. A linguagem popular reflete até que o ponto nos defendemos do que é externo: o ideal da hombridade consiste em nunca falar demais. Os que “se abrem” são covardes. Para nós, ao contrário do que acontece com outros povos, abrir-se com alguém é uma fraqueza ou uma traição. O mexicano pode se curvar, se humilhar, se agachar, mas não pode “se abrir”, isto é, permitir que o mundo externo penetre na sua intimidade. O indivíduo “dado” não é de muita confiança, é um traidor ou um homem de fidelidade duvidosa, que conta os segredos e é incapaz de enfrentar os perigos como se deve (Paz, 2006, p.71).

E complementa:

O chingado é o passivo, o inerte e aberto, por oposição ao que chinga, que é ativo, agressivo, fechado. O chingón é o macho, que se abre. A chingada, a fêmea, a passividade pura, inerme ante o exterior. A relação entre ambos é a violência, determinada pelo poder cínico do primeiro e a impotência da outra. A idéia de violação rege obscuramente todos significado. A dialética

do “fechado” e do “aberto” cumpre-se assim com uma precisão quase feroz. (Paz, 2006, p. 73)

Com base na ideia central da “chingada” sobre lutar até a morte, Octavio Paz (2006, pp. 30-31) também retrata, em outra situação, um povo impedido de esmorecer. Isto está presente na fotografia intitulada “Obrero en huelga, asesinado” (Imagem 05). Na cena, um trabalhador aparece deitado, ensanguentado. Não se sabe sobre a veracidade da foto, e pode nem ser real. Afinal, Manuel Álvarez Bravo é reconhecido como um fotógrafo surrealista mexicano. Entretanto, a cena se relaciona com a ideia de resistência de

Imagem 05

Obrero en huelga, asesinado (Álvarez Bravo, 1974b)



Nota. De *Obrero en huelga, asesinado* [Fotografia], por Manuel Álvarez Bravo (1974b), ICP. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/obrero-en-huelga-asesinado>

De acordo com as idéias de Paz (2006), podemos reconhecer nos registros fotográficos de Manuel Alvarez bravo e Graciela Iturbide diversos traços da personalidade dos mexicanos. Obviamente, não são todas as fotografias de ambos fotógrafos que resgatam as ideias de Octavio Paz. Entretanto, pela análise exploratória apresentada por este artigo, percebo que há indícios que sustentam o desenvolvimento desta pesquisa numa escala maior, algo que deve ser por mim realizado durante os próximos anos.

Conclusões

Como proposto inicialmente por este artigo, concluo uma análise preliminar de fotos de Manuel Álvarez bravo e Graciela Iturbide em comparação com as ideias de Octavio Paz. Trata-se de três narrativas distintas, mas temporalmente, culturalmente e geograficamente conectadas, que retratam um povo e suas peculiaridades. Não se trata de uma narrativa única, tampouco de uma interpretação unânime. Afinal, na ciência não há verdade absoluta, o que se acentua nas ciências humanas e nas ciências sociais aplicadas. Porém, percebo indícios que sustentam, ao menos, as hipóteses preliminares da pesquisa que orienta o desenvolvimento deste artigo

Tanto Manuel Alvarez Bravo quanto Graciela Iturbide retratam um povo mexicano que existiu no século passado, mas também está presente neste século (Ainda que de uma forma menos intensa). Nas imagens, encontramos um povo conectado com a sua história, ainda que diversa. Uma história que nos remete às origens indígenas e, em seguida, a invasão espanhola. Dela, surge uma nova cultura, acompanhada de suas cicatrizes.

O projeto que orienta este artigo está em fase inicial, mas já demonstra sinais de viabilidade metodológica e uma visível tendência a sustentar a hipótese desta pesquisa de que ambas obras fotográficas traduzem a cultura de um povo - o mexicano -, e o faz de maneira coincidente à leitura de Octavio Paz sobre os mexicanos em sua reconhecida obra *Labirintos da Solidão*.

Referências

Álvarez Bravo, M. (1974a). *La buena fama durmiendo* [Fotografia]. ICP. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-buena-fama-durmiendo>

Álvarez Bravo, M. (1974b). *Obrero en huelga, asesinado* [Fotografia]. ICP. <https://www.icp.org/browse/archive/objects/obrero-en-huelga-asesinado>

Álvarez Bravo, M. (2011). *Fotopoesia*. IMS.

Beaumont-Maillet, L., & Denoyelle, F. (2006). *La Photographie humaniste, 1945-1968*. Bibliothèque Nationale de France.

Cartier-Bresson, H. (2019). *O imaginário segundo a natureza*. Gustavo Gili.

Epstein, I. (2003). *Teoria da Informação*. Ática.

Freund, G. (2004). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

- Galvão, M. C. B. (2010). Levantamento bibliográfico e pesquisa científica (pp. 377-398). In L. J. Franco, & A. D. C. Passos (Orgs.), *Fundamentos de epidemiologia* (2a ed.). Manole.
- Iturbide, G. (1981). *Los que viven en la arena*. Instituto Nacional Indigenista.
- Iturbide, G. (1988). *Doña Guadalupe* [Fotografia]. Graciela Iturbide. <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/attachment/26/>
- Iturbide, G. (1989a). *Juchitán de Las Mujeres 1979-1989*. Ediciones Toledo.
- Iturbide, G. (1989b). *Juchitán* [Fotografia]. Graciela Iturbide. <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/12-2/>
- Iturbide, G. (1989c). *Magnolia* [Fotografia]. Graciela Iturbide. <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/16-2/>
- Manhães, E. (2009). Análise do Discurso (pp. 305-315). In J. Duarte, & A. Barros (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. Atlas.
- Paz, O. (2006). *O Labirinto da Solidão*. Paz e Terra.
- Renó, D. (2009). O seriado El Chavo del Ocho como um produto folkcomunicação que reflete a sociedade mexicana descrita por Octavio Paz. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 2. 1-15.

Renó, D., & Gobbi, M. C. (2020). Registros da cultura andina: A fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*. 19(33). <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/619>

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.

Stumpf, I. R. C. (2009). Pesquisa bibliográfica (pp. 51-61). In J. Duarte, & A. Barros (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. Atlas.

Vanoye, F., & Goliot-Leté, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus.

RETRATO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS: A RECEPÇÃO E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NAS FOTOGRAFIAS DOS BOIS CAPRICHOSO E GARANTIDO

Adriel Henrique Francisco Cassini¹
Fábio Gonçalves Modesto²
Laan Mendes de Barros³

O Festival Folclórico de Parintins, uma celebração culturalmente rica e visualmente deslumbrante, oferece uma oportunidade única para explorar a experiência estética por meio da fotografia. Este trabalho propõe uma investigação aprofundada sobre como as fotografias deste

-
1. Publicitário e Especialista em História da Arte.
Mestrando em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC)
adriel.cassini@unesp.br
 2. Mestrando em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (FAAC)
Bolsista do CNPq - Brasil (nº 131643/2023-1)
fabio.g.modesto@unesp.br
 3. Doutor em Ciências da Comunicação
Professor da Universidade Estadual Paulista (FAAC)
laan.m.barros@unesp.br

festival capturam e comunicam a sua essência estética, examinando elementos visuais, sociais e culturais que contribuem para essa experiência. Através dessa pesquisa, busca-se não apenas compreender a estética do festival, mas também sua importância cultural e social na região amazônica.

O Festival Folclórico de Parintins tem suas raízes na rica mistura de culturas que permeiam a região amazônica. Influenciado por tradições indígenas, africanas e europeias e nordestinas, o festival evoluiu ao longo do tempo, incorporando elementos folclóricos, religiosos e populares. Segundo Souza (2023), a festa tem suas origens nas celebrações religiosas em homenagem a São João Batista, a partir do ano de 1913 segundo a história dos bumbás de Parintins, Caprichoso e Garantido, adquirindo características mais folclóricas da região. O primeiro Festival Folclórico de Parintins ocorreu na década de 60 em prol da construção da torre da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. Esses bois representam não apenas agremiações folclóricas, mas também diferentes identidades culturais e sociais na região.

Para Barros (2014) a experiência estética é “marcada por polissemias decorrentes das mediações culturais que balizam as dinâmicas de interpretação e produção de sentidos.” No contexto do Festival Folclórico de Parintins, essa experiência é intensificada pela interação entre cores vibrantes, movimentos ritmados, músicas envolventes e narrativas simbólicas. Dentro do festival, por sua vez, a fotografia, é um meio de registro visual que pode capturar e comunicar essa experiência estética de maneira poderosa, como sugerido por Sontag (1977) e Barthes (1984).

Ao analisar as fotografias do Festival Folclórico de Parintins, podemos identificar uma série de elementos estéticos que contribuem

para sua impactante beleza visual. “os diferentes receptores [...] reagem de formas totalmente diversas – emocionalmente ou indiferentemente – na medida em que tenham ou não alguma espécie de vínculo com o assunto registrado” (Kossoy, 2002). A composição das imagens frequentemente enfatiza a simetria, o equilíbrio e a harmonia entre os elementos em cena, como os dançarinos, os adereços e os cenários elaborados. Dessa forma, “a fotografia tem sido um dos caminhos utilizados para demonstrar novos modos de percepção e apreciação da arte, na qual diversos temas são materializados e problematizados, tendo em vista questões relevantes para pensar a realidade” (Franzon, 2022). As cores desempenham um papel crucial na criação de atmosferas distintas, evocando emoções e despertando os sentidos do espectador. Além disso, a dinâmica do movimento é frequentemente capturada através de técnicas fotográficas como o congelamento ou o desfoque, adicionando uma sensação de energia e fluidez às imagens.

As fotografias do Festival Folclórico de Parintins não apenas registram momentos efêmeros de beleza e emoção, mas também desempenham um papel significativo na preservação e difusão das tradições culturais da região amazônica. Ao documentar rituais ancestrais, danças folclóricas e costumes locais, essas imagens contribuem para a valorização e perpetuação da identidade cultural da comunidade. A partir disso, esta pesquisa tem como objetivo analisar quatro fotografias do festival, por meio da análise da narrativa visual e suas representações conforme abordado por Kossoy (1989). Ressaltando que, para compor este trabalho no que concerne fotografias do Festival Folclórico de Parintins do ano de 2023, solicitamos os registros da fotógrafa Nathalie Brasil.

Entre Boi Caprichoso e Boi Garantido - o Festival Folclórico de Parintins - AM

De grande importância cultural e econômica para Parintins e para o Estado do Amazonas, o Festival Folclórico é um evento que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho, correspondendo a sexta-feira, o sábado e o domingo, e culminando, de fato, com a apuração das notas na segunda-feira, definindo o campeão da disputa.

Figura 1

Boi Bumbá Caprichoso



Nota. Acervo pessoal da fotógrafa Nathalie Brasil.

São três noites de apresentação onde os bois Caprichoso e Garantido defendem os temas escolhidos, tendo cada noite um subtema em específico. Neste ano de 2024, o Festival Folclórico já chega à sua 57ª edição e para tal, o Boi Caprichoso escolheu o tema “Cultura - O Triunfo do Povo”, buscando a terceira vitória consecutiva, o tricampeonato; já o Boi Garantido defenderá o tema “Segredos do Coração”, com anseio em novamente carregar a taça de campeão, título que não ocorre desde 2019. Vale lembrar que em 2020 e 2021, não houve a realização da festa, sendo substituída por *lives* comemorativas.

Figura 2

Boi Bumbá Garantido



Nota. Acervo pessoal da fotógrafa Nathalie Brasil.

Segundo a tradição oral, os bois nasceram em 1913 na cidade de Parintins – de um lado, o fundador do Boi Caprichoso, Roque Cid e seus irmãos, e do outro, do Boi Garantido, Lindolfo Monteverde. Ambos fizeram promessas a santos e, caso recebessem a graça divina, botariam um boi artesanal para brincar nas ruas da cidade. Com o passar do tempo, a brincadeira foi ganhando simpatizantes.

A história dos bois Caprichoso e Garantido em Parintins remonta ao início do século XX, momento em que as duas agremiações reconhecem como o tempo de fundação de cada uma. Na verdade, por um longo período o espectro da chamada “brincadeira de rua” em Parintins era constituído por vários bois vinculados aos bairros da cidade. (Silva, 2009, p. 116)

É certo que, ainda que outros bois tenham surgido nessa época, para a comunidade, Garantido e Caprichoso vão se diferenciando dos outros justamente por essa disputa pelo espaço da cidade e dos brincantes, pelos duelos apoteóticos, através de versos cantados pelos seus trovadores, que acabavam em briga e pancadaria, levando muitos para a cadeia municipal. (Cardoso, 2016, p. 72)

Porém, estas datas referentes ao nascimento dos bois são motivos de grandes discussões por historiadores, professores e pesquisadores, pois há fatos, contados pelos antigos, que boi A ou B não surgiram em 1913, que, até mesmo, há bumbá que veio de outro local para se instalar em Parintins. Recentemente, surgiram pesquisas que contestam a data de nascimento dos bois Caprichoso e Garantido, mas aqui não daremos tal ênfase.

Contar o processo pelos quais os bois passaram para chegar a essa disputa folclórica que atrai milhares de pessoas para uma ilha no meio da Amazônia, não é fácil. Primeiro porque as histórias atravessam o real e o simbólico, muitas vezes tornando-se elas próprias folclore. Segundo, porque, ainda assim, os bois

apresentam uma postura oficial ferrenha acerca de suas datações e genealogias. (Cardoso, 2016, p. 71)

Em 1965, a Igreja Católica decide juntar os grupos de quadrilha junina da cidade para realizarem uma grande festa para angariar recursos para a construção da Torre da Catedral de Nossa Senhora do Carmo. No ano seguinte, em 1966, decide tirar os bois das ruas de Parintins e faz o convite para estes integrarem a festa. Desde então, os bois disputam entre si. Nestas primeiras realizações do Festival, o mais aplaudido se tornava o campeão.

A festa somente ganhou outro patamar quando o governador do Estado do Amazonas, na época, o Amazonino Mendes, visitou a cidade de Parintins, viu a disputa e decidiu criar um espaço próprio para a apresentação dos bois-bumbás - o Bumbódromo. A Igreja decidiu abrir mão da realização da festa devido ao crescimento desenfreado tanto dos grupos folclóricos juninos quanto dos bois referentes às apresentações e à organização.

inaugurado em 1988, constitui atualmente o local onde se realizam as apresentações dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso. O projeto arquitetônico original concebeu o local de apresentações como uma arena em escala maximizada, completamente diferente de uma passarela, que se encontra nos desfiles das Escolas de Samba de Manaus, Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil. (Braga, 2002, p. 19)

Com a construção e inauguração do Bumbódromo, uma estrutura adequada de sonorização e iluminação, e arquibancadas para receber o público, logo a festa ganhou atenção de meios de comunicação, de patrocinadores e apoiadores, tornando a festa uma atração cultural e

turística para a cidade e região. Desde então, a festa ganhou os olhos e a atenção do mundo, e a cada ano que passa, a estimativa de público só aumenta. Vale aqui ressaltar que, por conta dos grandes trabalhos realizados dentro do Festival Folclórico de Parintins, muitos destes artistas foram levados ao Carnaval tanto de São Paulo como do Rio de Janeiro para trabalharem nos galpões de grandes escolas de samba, havendo aí uma ponte entre as duas festividades brasileiras – o Carnaval e o Boi-bumbá.

Itens do Festival Folclórico de Parintins

Abre-se um tópico para tratar dos itens julgados dentro do Festival Folclórico de Parintins, visto a grandiosidade e complexidade para tal. Durante três noites de apresentação, com duas horas e meia para cada bumbá, Caprichoso e Garantido propõe subtemas ligados ao tema defendido, e em cada apresentação, 21 itens são julgados por 9 jurados instalados em pontos estratégicos no Bumbódromo – ao todo, são 10 jurados, mas um deles se torna o presidente da comissão julgadora, o que também o torna responsável pela leituras das notas no dia da apuração.

Estes 21 itens são separados por três blocos, sendo eles: Bloco A – Comum/Musical; Bloco B – Cênico/Coreográfico; e Bloco C – Artístico. É notório salientar que para julgar cada bloco, é necessário ser Mestre, Doutor ou comprovado Notório Saber referente ao requisito. Eis os 21 itens, cada um em seu respectivo bloco.

Tabela 1*Itens Julgados no Festival Folclórico de Parintins/AM*

BLOCOS	Nº	ITEM
A Comum/Musical	01	Apresentador
	02	Levantador de Toadas
	03	Batucada ou Marujada
	06	Amo do Boi
	19	Galera
	11	Toada (Letra e Música)
	21	Organização do Conjunto Folclórico
B Cênico/Coreográfico	05	Porta-Estandarte
	07	Sinhazinha da Fazenda
	08	Rainha do Folclore
	09	Cunhã-Poranga
	10	Boi-bumbá (Evolução)
	12	Pajé
	20	Coreografia
C Artístico	04	Ritual Indígena
	13	Povos Indígenas
	14	Tuxauas
	15	Figura Típica Regional
	16	Alegoria
	17	Lenda Amazônica
	18	Vaqueirada

Confira o regulamento do Festival Folclórico de Parintins 2017. (2017).

Alguns itens passaram por reformulações, como, por exemplo, o item 13, que antes era denominado de Tribos Indígenas. Entretanto, segundo lideranças, a terminologia está incorreta, e, após esta revisão, passou a ser chamado de Povos Indígenas. Outro ponto que vale a pena mencionar são os itens que compõem o Auto do Boi – Pai Francisco, Mãe Catirina e Gazumbá –, os personagens negros da história do boi-bumbá. Estes itens já chegaram a concorrer, mas hoje não mais. É obrigatório a presença deles na Arena, em cada apresentação. A falta deles gera penalidade e a perda de pontos.

Mudanças protagonizadas no Festival Folclórico de Parintins

Com tantas mudanças e revoluções advindas com o tempo, muitos itens que antes concorriam no Festival Folclórico de Parintins, hoje, já não concorrem mais ou deram lugar a outros personagens. A festa mudou de acordo com novas projeções geradas pelas mídias e pelas regionalidades. As pautas sociais vieram à tona por meio de discursos e apresentações de figuras importantes que lutam e resistem pela preservação da história e cultura de povos presentes na região amazônica, assim como também de grupos minoritários, que, muitas das vezes, não têm um porta-voz para estas causas.

Desde o ano de 2012, muitas destas mudanças no Festival Folclórico de Parintins causaram surpresas positivas e negativas no público em geral, que acompanha o evento presencialmente ou pelos veículos de comunicação – TV, rádio e *internet*. Uma destas mudanças é o protagonismo do povo negro na festa de boi-bumbá, que, por muito tempo, foi invisibilizada. Em 2017, este assunto ganhou força nas apresentações dos bois no Bumbódromo.

Outro tema, de grande importância, são as lutas dos povos indígenas e quilombolas, que, em grande parcela, vivem na floresta e dos recursos da floresta. Na contramão, muitos madeireiros, grileiros, garimpeiros tentam repelir a história e a luta destas populações, e, em muitas das vezes, ocorrendo assassinatos. Um exemplo fiel de quem lutou bravamente por esta causa foi Chico Mendes. Mais recentemente, tivemos casos de assassinatos de figuras indígenas de grande importância, como Emyra Waiãpi, Paulo Guajajara, e de quem lutou por estas populações, como Bruno e Dom Phillips. Na Arena, os bois protagonizaram momentos para lembrar destas importantes figuras.

Temas como preconceito, racismo e intolerância religiosa também tem ganhado força nos atos cênicos no Bumbódromo, tanto por Caprichoso quanto por Garantido, evidenciando também estes temas e o quanto são recorrentes na sociedade, algo que precisa ser combatido. E a arte tem essa potência diante de uma festa conhecida e reconhecida no mundo todo. Mesmo com a resistência de alguns torcedores e simpatizantes quanto a estes temas, os quais dizem que “o boi está perdendo sua verdadeira essência e tradição”, os bois não têm deixado de dar a devida importância para estes assuntos. Nos dias de hoje, o próprio Festival Folclórico de Parintins tem sido visto como uma ferramenta de grande força no combate ao desmatamento e poluição, a biopirataria, à demarcação de terras indígenas, contra o racismo, a intolerância e o preconceito.

Entre a arte e a documentação: A fotografia

A fotografia é uma forma de arte e expressão que desempenha um papel fundamental na documentação, preservação e perpetuação de

eventos culturais, como o Festival Folclórico de Parintins (Fernandes, 2010). Registrando momentos efêmeros e detalhes significativos, a fotografia permite que as pessoas revivam e compartilhem essas experiências, mesmo após o fim do festival. “O olhar do fotógrafo é o que define a sua fotografia. Esse olhar advém de sua própria cultura. Ele reflete a sua cultura” (Gobbi & Renó, 2020), a partir disso, a fotografia desempenha um papel importante no Festival Folclórico de Parintins, capturando momentos autênticos e transmitindo a essência do evento carregando o apreço e o cuidado estético de quem fotografa (Rouillé, 2009).

Enquanto recurso da comunicação, a fotografia é capaz de permitir a rememoração de eventos. No pensamento Barthesiano, vislumbrar uma fotografia é olhar pelos olhos de quem vivenciou a cena, isto é, é olhar a cena a partir do filtro cultura do fotógrafo. Kossoy (2012) compreende que a fotografia é um documento visual cujo conteúdo é um tempo revelador de informações, contudo, a fotografia ainda não teria alcançado plenamente o status de documento. Embora tal preceito seja aceito, é necessário compreender que a fotografia permite o resgate histórico, tratando-se por fim de um documento fotográfico. Assim, a fotografia se consolida como um recurso de arte, informação e memória, sendo estes três pilares facilmente identificáveis na perpetuação e preservação cultural (Cassini, 2023)

A estética da fotografia no Festival Folclórico de Parintins é marcada pela explosão de cores, movimento e expressão. Os fotógrafos buscam capturar a energia e a paixão que permeiam cada apresentação, destacando tanto as performances dos bois Garantido e Caprichoso quanto a exuberância da cultura local. Através das lentes, a riqueza visual e emocional do festival se torna acessível a um público mais

amplo, permitindo que pessoas de diferentes lugares e culturas apreciem e se conectem com essa manifestação única. Em vista disso, “as fotografias são arquivos visuais de momentos importantes e valiosos. Elas registram não apenas o que foi visto, mas também as emoções, as conexões e as histórias por trás desses momentos” (Cassini, 2023, p. 8). A fotografia não apenas preserva a memória do Festival Folclórico de Parintins, mas também a enriquece, revelando detalhes e emoções que talvez passassem despercebidos durante as apresentações ao vivo.

Nesse sentido, a fotografia atua como uma ponte entre o evento e o espectador, trazendo o Festival Folclórico de Parintins para além dos limites geográficos de sua realização. As imagens capturadas permitem que o festival seja revivido e reinterpretado, criando uma narrativa visual que ressoa com a identidade cultural do Brasil, pois, “a fotografia foi vista como uma das formas mais eficazes para o registro de documentação” (Garcia & Costa, 2015).

Além disso, as fotografias do festival também têm um papel crucial na promoção e preservação da cultura local. Elas servem como um testemunho tangível da rica tapeçaria cultural que é o Festival Folclórico de Parintins, garantindo que as futuras gerações possam apreciar e aprender com essa celebração vibrante e colorida. Pois, a fotografia se coloca na posição onde a imagem fala por si, através sua mensagem óbvia e das emoções que a imagem é capaz de despertar, tornando-a uma ferramenta midiática potente para manutenção dos aspectos culturais da sociedade (Renó, 2020)

A Experiência Estética do Festival Folclórico de Parintins na Fotografia

Uma das vertentes trabalhadas dentro do Festival Folclórico de Parintins é o de denunciar, a partir das representações, alguma pauta social, a realidade. Arelado a este caráter de denúncia, há a espetacularização destas representações, o que parte do imaginário dos artistas que produzem o espetáculo de cada boi-bumbá para as três noites de realização desta festa cultural. Estas duas ações estão intrinsecamente ligadas uma na outra. Como descrito no tópico anterior, muitas pautas sociais com caráter denunciativo adentraram nos discursos do Festival de Parintins. Ao mesmo tempo que tenta ser fiel à realidade das ocorrências, também “espetaculariza” estes momentos.

Para quem vive e/ou acompanha a construção e o decorrer de cada etapa destes projetos que envolvem as apresentações dos bumbás, há uma relação de afetividade, o que é quase inegável para quem “é da terra” ou está, de certo modo, perto disso. Para quem está fora da bolha, há a tentativa de entender todo o conjunto apresentado – neste caso, gera uma reflexão. Mas a que ponto essa reflexão pode gerar mudanças significativas? Eu aceito ou não a denúncia apresentada na Arena do Bumbódromo? É de indivíduo para indivíduo.

Em *A estética da Comunicação*, Herman Parret (1997) propõe estetizar o político, politizar o estético. De fato, este movimento indicado pelo autor explicita o que ocorre dentro do Festival Folclórico de Parintins, o que nos faz refletir sobre o papel desta festa que, ao mesmo tempo que gera pauta, também cria uma alegoria em torno da temática. “É somente nesse duplo movimento e por meio dele que conseguimos resolver a tensão entre o social e o sensível e pensar a *fusão*, modo pelo

qual a comunidade afetiva se realiza” (Parret, 1997, p. 198). Para cumprir com o objetivo desta pesquisa, escolhemos duas fotos, sendo uma do Boi Caprichoso e outra do Boi Garantido como forma de analisar tais registros a partir do papel artístico, mas também de denúncia e de espetacularização. Enquanto comunicólogos, é necessário que se esteja “atento às dinâmicas de interpretação e produção de sentidos que acontecem no polo da recepção” (Barros, 2014, p. 6). Ao ter contato com estas imagens, além de vê-la, é válido também entender o contexto ao qual o momento tenta nos transportar, a partir da representação, para um fragmento da realidade.

Figura 3

*A representação indígena do povo Yanomami
(Boi Caprichoso)*



Nota. Acervo pessoal da fotógrafa Nathalie Brasil.

A figura 3 representa um dos momentos da apresentação do Boi Bumbá Caprichoso, encenada na segunda noite do Festival Folclórico

de Parintins. Tal encenação ocorreu durante a defesa do item 11 - Toada (Letra e Música), com a toada “Hutukara Yanomami - Um Canto para David Kopenawa”, composição de Ronaldo Barbosa.

Na imagem, é possível notar a representação do sofrimento dos indígenas e a própria toada transmite esta mensagem de dor. Na realidade, o povo Yanomami vive momentos de tensão e horror diante das ações de garimpeiros, madeireiros e de políticos que pregam “o desenvolvimento a qualquer custo”. A partir desta representação, tanto na encenação quanto na toada, o Boi Caprichoso traz à tona a defesa da vida e da cultura dos povos indígenas.

A partir desta representação, percebe-se a tentativa de sensibilizar os espectadores e gerar uma reflexão que leve o público a “abraçar” os indígenas e a também fazer parte deste movimento de luta e resistência junto a estes. Transmitir esta mensagem faz parte do discurso e da representação proposta nas apresentações no Festival Folclórico de Parintins. Como afirma Barros (2022), “em tempos de discurso de ódio, cancelamento e desinformação, é preciso apostar e investir em uma *comunicação sem anestesia* que se afirme como experiência estética” (p. 142). Somente assim, é possível uma mudança, uma possível transformação da realidade.

Em 2023, o Boi Garantido levou para a Arena do Bumbódromo o cacique Raoni Metuktire, do povo Kaiapó, um dos líderes indígenas conhecido no mundo todo pela luta em prol das causas indígenas. Levá-lo para a apresentação foi uma forma que o boi-bumbá teve para homenagear esta importante figura indígena. Na figura 4, não vemos uma representação de um momento indígena, apenas uma foto documental, onde o apresentador (item 1) do Boi Garantido, Israel Paulain,

mostra estas importantes figuras indígenas ao público e aos jurados. Na ocasião, o Boi Garantido fez uma representação por meio do Ritual Indígena (item 4), denominado “Nominação Kaiapó”, na primeira noite do Festival Folclórico de Parintins.

Figura 4

Liderança indígena Raoni Metuktire (Boi Garantido)



Nota. Acervo pessoal da fotógrafa Nathalie Brasil.

Ressalta-se aqui a importância que os bois-bumbás têm dado às lideranças indígenas tanto na construção do espetáculo de arena quanto às aparições dentro das apresentações, uma forma de demonstrar que a cultura de Parintins tenta andar lado a lado com suas matrizes indígenas, e negras, caboclas, entre tantos outros povos que compõem a Amazônia. Trata-se de um exercício “de reconhecer o outro e se reconhecer no outro” (Barros, 2020, p. 192 citado em Barros, 2022, p. 144).

Conclusão

Ao usar o mecanismo fotográfico atrelado à experiência estética dentro do Festival Folclórico de Parintins, é possível compreender os elementos que compõem o todo ângulo. Fato é que, nas apresentações, nada é aleatório. Cada ato está intimamente ligado com o outro, “bem amarrado” ao tema central definido. A partir dos registros, foi necessário um mergulho comunicacional e *sem anestesia* para buscar o entendimento por meio das imagens escolhidas.

As fotografias não são apenas testemunhos de um evento, de uma festa folclórico-cultural que ocorre em Parintins, no Amazonas; mas também uma mensagem que quer gerar reflexões e discussões por meio da arte – é essência. A experiência estética nos permite ir além de somente análises, mas de reconhecimento de si e do outro; a sensibilidade de vai além do enxergar. Há a partilha de sentidos, o que gera revolução, transformação.

A comunicação por meio da imagem fotográfica nos revelam narrativas que merecem nossa atenção e, mais do que isso, nossa preocupação diante do que é apresentado, pois é mais que uma competição ou a busca de um campeonato, mas sim de fazer com que a denúncia apresentada por meio do discurso seja ouvida, com o intuito de gerar debates plausíveis que caminhem para uma mudança realmente necessária. É emancipar-se, mas também ter o poder de discutir em prol de um bem maior, que envolve história, vida e cultura. A fotografia dentro do festival, atrelada a estética, é, portanto, capaz de promover sentimentos, mudanças sociais e preservação da cultura local.

Trabalhar esta junção, este entrelaçamento de assuntos, tornou possível esta discussão que nos levou a reconhecer que, mais do que

denúncia, também é *glamourização* dos sujeitos e das realidades vivenciadas pelos grupos mencionados, e que vale a pena trabalhar mais em torno destes estudos, afinal, é o que ocorre no Festival Folclórico de Parintins – pautas sociais ganhando espaço, mas também a espetacularização que nasce do imaginário artísticos dos sujeitos que fazem a festa.

Referências

- Barros, L. M. de. (2014). A questão da experiência estética nos debates de epistemologia da comunicação. *Questões Transversais*, 2(3). <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/8556>
- Barros, L. M. de. (2022). O “percurso do reconhecimento” nos estudos da comunicação. *MATRIZES*, 16(3), 137-152. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i3p137-152>
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Braga, S. I. G. (2002). *Os bois-bumbás de Parintins*. EDUA.
- Cassini, A. H. F. (2023) *Registro e Memória: Uma revisão bibliográfica da fotografia como testemunho visual da Covid-19* [Trabalho apresentado]. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 46o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- Confira o regulamento do Festival Folclórico de Parintins 2017. (2017, junho 07). <https://parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-54108-confira-o-regulamento-do-festival-folclorico-de-parintins-2017>

- Fernandes, A. R. V. (2010). Arte fotográfica e estética moderna: sob o olhar do fotoclube de Goiânia. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 18, 203-262.
- Franzon, E. C. S. (2022). Imagens Pandêmicas e Experimentais: O uso do smartphone no ensino remoto de fotografia para o curso de design. *Mimesis* 43(2).
- Garcia, S. N., & Costa, A. (2015). A narrativa do contato e a imagem fragmentada na fotojornalismo de Robert Capa. *Temática*, 11(1), 1-13. <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/22676>
- Gobbi, M. C., & Renó, D. P. (2020). Registros da Cultura Andina: a Fotografia Humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 19(33).
- Kossoy, B. (1989). *Fotografia e história*. Ática.
- Kossoy, B. (2002) *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê.
- Parret, H. (1997). *A estética da comunicação: além da pragmática*. Editora da UNICAMP.
- Renó, D. (2020). O Olhar Latino-americano na Obra de Sebastião Salgado. In M. C. Gobbi, & D. Renó (Orgs.), *Reflexões sobre o Pensamento Comunicacional Latino-americano* (1ª ed., pp. 186-201). Ria Editorial.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: Entre o documento e a arte contemporânea*. Senac

Sontag, S. (1977). *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras.

Souza, I. S. D. (2011). *Festival folclórico de Parintins: um olhar sociocultural e educacional* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Amazonas]. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4458>

EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS AUDIOVISUAIS E ARTE DO VÍDEO NA ATUALIDADE: BRASIL – PORTUGAL (2022-2023)

Regilene A. Sarzi-Ribeiro¹

O artigo é composto de um texto ensaio que apresenta parte dos resultados obtidos por uma investigação que tem como tema, as experiências artísticas audiovisuais que envolvem a videoarte na atualidade. O objetivo foi descrever aspectos estéticos e possíveis traços de audiovisualidades que caracterizam a manutenção do experimentalismo da linguagem audiovisual na arte e na sociedade contemporânea.

Contudo, o estudo também apontou que temas transversais ou transdisciplinares como ecologia, etnia, raça e gênero participam do cenário contemporâneo de produção da arte do vídeo e dentro do que

1. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e pós-doutorado em Performances Culturais (UFG).
Docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
regilene.sarzi@unesp.br

se considera vídeo experimental, tais temáticas têm merecido destaque, sobretudo por que revelam estratégias de guerrilha que ultrapassam o experimentalismo, rumo à criação de categorias que extrapolam definições engessadas como cinema ou vídeo documental. O vídeo segue como linguagem experimental para persistir e seguir atuando como um dispositivo de luta e emancipação cultural ou para resistir as nomenclaturas de um sistema audiovisual hegemônico, que a tempos trata de ignorar o fato de que a videoarte resiste e tem produzido importantes produções audiovisuais, inclusive mesmo fora da perspectiva mais radical da interface arte e tecnologia, que envolve novos suportes como a computação, a programação e a arte em rede, *web art* e performances audiovisuais.

A pesquisa surgiu da observação de uma prática videográfica cotidiana na arte contemporânea, na sociedade e na cultura digital, com fortes traços de uma contemporaneidade potente e com grande capacidade de articulação com o cenário cultural atual tanto no Brasil como em Portugal, em defesa da escrita de outras epistemologias do conhecimento que se dirigem para além dos sistemas hegemônicos cunhados por sistemas euro-norte-americanos, visando garantir a visibilidade a atores sociais e culturais a muito tempo excluídos, para dar voz as culturas do sul global. Neste contexto, cabe refletir a partir das seguintes perguntas que norteiam a pesquisa: como a tecnologia e a performatividade videográfica participam dessa mudança social e cultural em curso? Qual o papel do dispositivo videográfico nessa ação de resistência e reescrita cultural? Como os objetos técnicos – e sobretudo o vídeo (dispositivo e linguagem) e seus modos de existência, parafraseando Gilbert Simondon, operam esteticamente?

Para responder as questões acima, a metodologia da pesquisa lançou mão de métodos e instrumentos qualitativos, de caráter exploratório, para caracterizar-se como uma pesquisa sobre arte, que tem na Filosofia da Tecnologia e na Teoria Crítica da Arte contemporânea suas bases para leituras e reflexões. O debate é tecido, neste artigo, pela aproximação com o pensamento dos autores contemporâneos Andrew Feenberg (2016), Gilbert Simondon (2020), Steve Dixon (2015) e Yvone Spielmann (2010). Os instrumentos metodológicos consistiram em levantamento videográfico e mapeamento de mostras e festivais encontrados em sites e plataformas digitais para coleta de dados e posterior análise e descrição de tais experiências, considerando que estas mostras e festivais são o cenário contemporâneo para artistas, e suas obras, empenhados em promover experiências audiovisuais tendo a arte do vídeo como recurso poético.

O estudo é um desdobramento da investigação realizada entre 2020 e 2022 por ocasião da pesquisa de pós-doutorado em Performances Culturais (UFG), intitulada Performatividades videográficas: emergências pandêmicas, quando se definiu, metodologicamente e conceitualmente, um conjunto de categorias estéticas para análise da performatividade videográfica. Os resultados daquele estudo foram publicados em artigos científicos como em Sarzi-Ribeiro (2021), Sarzi-Ribeiro e Rocha (2022), Sarzi-Ribeiro (2022), Ribeiro (2023a) e Ribeiro (2023b) e são referências para o estudo que aqui se apresenta. Entre 2022 e 2023, o estudo sobre videoarte e performatividade videográfica mapeou um conjunto expressivo de festivais e mostras de videoarte pelo Brasil e por diversos países, sobretudo na América Latina e Portugal, para alimentar novos diálogos com artistas da videoarte contemporânea.

Andrew Feenberg em *Tecnologia, Modernidade e Democracia* (2018), ressalta ao descrever o paradoxo da ação que compõe parte do seu pensamento sobre a tecnologia e a democracia e constitui um conjunto de dez paradoxos, que qualquer dos nossos atos – baseado na terceira lei de Newton: ação e reação – tem um retorno sobre nós, como um feedback: “isso significa que ao atuar, tornamo-nos objeto da ação” (Feenberg, 2018, p. 224). Esse pensamento equivale a conferir, no âmbito desta pesquisa, a capacidade performática do vídeo de projetar-se socialmente ou mesmo de contaminar a tudo e a todos com sua linguagem imperativa. Mas Feenberg vai além e relaciona o paradoxo da ação com a ilusão que se tem quando se acredita que a ação técnica tenha pouca ação ou impacto sobre nós: quando atuamos tecnicamente sobre um objeto, parecer haver pouco feedback sobre nós, não sendo certamente proporcional ao nosso impacto no objeto. Mas isto é uma ilusão, a ilusão da técnica, que nos cega para três reciprocidade da ação técnica. São os efeitos laterais, causais da tecnologia e as alterações no significado do nosso mundo e da nossa própria identidade”. Essa conclusão é essencial para as relações tecidas ao longo desse texto, fruto da pesquisa sobre a relação entre sujeito e o objeto técnico, no caso o vídeo por meio da videoarte e suas implicações estéticas e culturais.

Gilbert Simondon, em *Do modo de existência dos objetos técnicos* (2020), integra a fundamentação teórica de base do estudo, junto a filosofia da tecnologia, acerca da “individualização e transindividualidade”, conceitos complexos que o pensador francês se propõe a operar para buscar defender a ideia de que é preciso partir do ponto zero entre o indivíduo e a tecnicidade, começando pela necessidade de se livrar da própria noção de indivíduo na cultura ocidental, para acessar a gênese

da relação homem – objetos técnicos, e destaca diferentes aspectos prejudiciais a constituição dessa gênese, como a cisão ou separação entre homem, natureza e tecnologia cristalizada pela cultura ocidental e pelo sistema capitalista de consumo de dispositivos tecnológicos e midiáticos.

No campo da teoria crítica da arte e da tecnologia, Steve Dixon em *Digital Performance – A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2015), contribuiu de forma determinante para este estudo na medida em que focaliza aspectos centrais para um estudo mais preciso da videoarte no campo técnico e linguístico em diálogo com estudos sobre a origem da performance e a tecnologia, revolução digital e o desenvolvimento de softwares aplicados a videodança, a videoperformance, *webcams* e performances remotas realizadas no cyberspaço, desde os anos 1970 e 1980. Destaque para os conceitos de interatividade e conexão entre homem, máquina e o vídeo no contexto dos primeiros trabalhos da era da arte digital, como o projeto *Slavic pixel princesses* de Slavica Ceperkovic e Michelle Kasprzak:

Use real-time video-scratching techniques to create humorous and ironic montages of television images of female domesticity, consumer culture, and cooking. Dressed in aprons, the two women stand side by side, each controlling their own video projector as They mix and scratch through four simultaneous digital video sources. (Dixon, 2015, p. 416)

Ainda no campo da Teoria e crítica da arte do vídeo, Yvonne Sielmann, e seu estudo profundo sobre aspectos técnicos e estéticos do vídeo em *Video: The Reflexive Medium* (2010), configura uma referência fundamental para a compreensão do vídeo como fenômeno de

expressão e comunicação contemporâneo. Na medida em que a autora se debruça sobre a descrição e a problematização sobre a estética videográfica, percebe-se como o vídeo contamina a cultura digital. Sielmann apresenta inúmeros exemplos de artistas que se apropriaram do vídeo ao longo do tempo e revela como suas obras encerram o campo estético a partir de experimentações que vão desde a intervenção no circuito televisual, ainda na arte eletrônica, até a hibridização a partir do espaço hipermídia. Neste contexto cabe destacar um dos projetos da dupla de artistas Woody e Steina Vasulka,

Woody Vasulka's concept of cocreativity with machines. If Vasulka investigates image behavior to determine the steps in the monitoring and governance of video and computers, then, with Seaman, the category of behavior in machines is crucial for the aesthetic conception of virtual space. (Spielmann, 2010, p. 271)

No tocante as perguntas da pesquisa, a primeira questão pode ser respondida a partir da observação de que a prática artística em videoarte na atualidade se alimenta do diálogo com diferentes territorialidades, as quais podem estar associadas à experiência concreta com o espaço urbano até à conexão com a virtualidade do cyberspaço e como seria esperado, a plástica videográfica também resulta dessa relação múltipla com distintos lugares e experiências espaço-temporais. O mesmo ainda pode ser dito quanto ao modo de existência (Simondon, 2020) de diferentes dispositivos que potencializam aspectos da linguagem do vídeo como os aparelhos móveis, que amplificam a ubiquidade e a onipresença da experiência videográfica, tornando a geopresença uma condição a partir da qual se habita a imagem-movimento, a imagem-vídeo,

permitindo ao homem relacionar-se de forma integrada com o mundo, mediado pela tecnicidade.

Do ponto de vista estético, a gênese da tecnicidade para Simondon, está no fato de que ela é “uma das duas fases fundamentais do modo de existência do conjunto constituído pelo homem e o mundo” (Simondon, 2020, p. 241). Simondon esclarece ainda que as obras de arte resultam de uma capacidade humana de “experimentar a impressão estética em certas circunstâncias reais e vitais” (Simondon, 2020, p. 268). Este ponto, poderia relacionar-se com o papel do dispositivo videográfico na ação de resistência e reescrita cultural, uma vez que sua atuação, como linguagem e veículo mediador, uma vez que a videoarte (dispositivo + linguagem) passa a ser o equivalente à expressão do pensamento mágico, que em síntese teria a capacidade ou competência, como na performatividade videográfica, de atuar a partir do “caráter estético de um ato ou de uma coisa” (Simondon, 2020, p. 269). A partir da performatividade videográfica (Sarzi-Ribeiro & Rocha, 2022), a videoarte projeta sua ação para transformação cultural por meio da sua atuação estética, que, em síntese, desempenha o papel de legitimar, por meio das imagens e da audiovisualidade, um posicionamento político e ético, sobretudo na cultura digital. Neste contexto,

el video se considera una práctica cultural en la que la performatividad videográfica – técnica y poética – es la clave para entender el video como un fenómeno cultural, desde el cual hemos habitado el mundo. Habitar, vivir, ocupar, son verbos que se traducen en acciones y formas de presencia, de presentificación, de estar y estar en el mundo, habitarlo y darle la configuración, la forma, un diseño resultante de un comportamiento, una manera de ser presente. Y está más claro que nunca que hemos habitado el mundo en video, espacios,

lugares, territórios ocupados audiovisualmente. (Sarzi-Ribeiro & Rocha, 2022, p. 479)

Assim, o que está em jogo na discussão proposta por esta pesquisa é a manutenção do experimentalismo da linguagem audiovisual na arte do vídeo contemporânea por meio da performatividade videográfica, ainda que a tecnologia e a mídia possam servir de suporte ou canal para inúmeras outras expressões do vídeo, dos games aos *reels*, por vezes impulsionadas pelo consumo cultural do vídeo.

Experiências artísticas audiovisuais e arte do vídeo na atualidade: Brasil – Portugal (2022-2023)

Como dito anteriormente, o recorte proposto mapeou festivais e mostras que contemplaram a arte do vídeo no ano de 2022 e 2023 no Brasil e em Portugal e apresenta, no contexto deste trabalho, duas experiências e duas videoartes presentes na programação destes eventos, que marcam a vida urbana e cultural de cidades brasileiras e portuguesas. Os eventos - VEM -Videoarte em Movimento (Portugal e Espanha) e VIDEORIO – Festival de Videoarte do Rio de Janeiro (Brasil) são objetos de estudo para descrição das experiências artísticas audiovisuais em questão.

O VEM – Videoarte em Movimento, realizado em 2022 foi composto de uma mostra de videoarte itinerante que projetou as videoartes em uma tela esticada em uma carrinha, que saiu de Lisboa e chegou a Madrid, passando pelas cidades de Elvas e Cáceres. O VIDEORIO – Festival de Videoarte do Rio de Janeiro (Brasil), realizado na cidade do Rio de Janeiro em 2023, projetou videoartes nas fachadas da cidade,

numa *ode* à oportunidade de estar fora e não dentro dos edifícios, após a pandemia de covid-19. As videoartes e os contextos nos quais estão inseridas, tanto quanto os suportes inusitados das referidas projeções, revelam a potência estética e comunicacional da arte do vídeo na atualidade cuja performatividade revela sua capacidade de contaminar os espaços contemporâneos sobretudo aqueles fora das galerias e instituições culturais, reafirmando sua condição de arte pública, arte engajada, na atualidade denominado ativismo e videoativismo (Mateos & Sendeño, 2018).

Essa capacidade de contágio ou contaminação da linguagem videográfica, que a tudo traduz em som-imagem, em audiovisual, e registra, arquiva, fragmenta, enquadra e multiplica janelas, sobrepõe planos, para finalmente promover a fusão e a mutação de sons e imagens, resulta em uma estética fragmentária e efêmera, um dos traços herdados da arte da performance, e revela a maneira como o vídeo (dispositivo e linguagem) e seus modos de existência, operam esteticamente, parafraseando mais uma vez Gilbert Simondon (2020).

Entre as videoartes escolhidas para este trabalho, optou-se pelo estudo e descrição das obras: *Metalheart* (2020) do artista Welket Bungué, participante do VEM em 2022, e *Retirantes* (2019) da artista Martha Niklaus, presente em 2023, no VIDEORIO.

VIDEORIO – Festival de Videoarte do Rio de Janeiro (Brasil)

A videoarte *Retirante* (2019) da artista Martha Niklaus, participou do Festival VIDEORIO, que aconteceu em 2023 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, Brasil. A obra em vídeo, premiada no referido festival, é composta de uma peça de barro, baseada

na obra de artistas populares como Mestre Vitalino e Zé Caboclo, vista durante o seu desmanchar, imersa dentro de um aquário que se apresenta como uma vitrine a partir do enquadramento da câmera. A peça de barro é a representação de um conjunto de figuras que retratam uma família de nordestinos em êxodo por causa da seca, e o que se vê são as imagens das figuras se destruindo com a água, como uma metáfora de experiências limítrofes da vida cotidiana, figura 1.

Figura 1

Retirante (2019). Martha Niklaus. Videoarte. 9'36''



Niklaus. (2019)

Durante os exatos 9 minutos e quatro segundos do vídeo, nada se ouve. Apenas a imagem faz você permanecer fixado na imagem que se deteriora diante de seus olhos. O silêncio se torna ainda mais estranho na medida em que as figuras de barro se desmancham diante dos olhos que observa inúmeras bolhas de ar subirem para superfície do pequeno tanque de água, dentro do qual encontra-se a escultura. Ironia na forma de arte, já que a peça que é destruída pela água representa uma família de nordestinos que sofre com a seca. O desmoronamento e a dissolução das figuras é desconcertante e provoca a reflexão sobre situações limítrofes diante da natureza contra as quais o homem nada pode fazer,

como enchentes e a pandemia da COVID-19. O olhar atento é também um olhar petrificado que segue preso à cena sem acreditar que é possível restar alguma figura considerando a força da água sobre a matéria que se vê dissolver diante da câmera. Conforme release da obra, a motivação para sua criação foi uma grande inundação que aconteceu em 2019 no Rio de Janeiro e atingiu o Museu Casa do Pontal, um dos maiores museus de arte popular do Brasil.

A leitura e descrição dos aspectos estéticos da videoarte remete-se a uma composição imagética pautada na imagem como memória e um registro efêmero da condição humana, frágil e passageira, da vida que desmorona frente a câmera a partir da metáfora da força da natureza que decompõe a figura. Está claro que a ironia e a metáfora são dois elementos explorados pela artista na construção de sentido, somado ao experimentalismo que cria uma situação com o elemento natural, numa referencia direta com o registro da ação da água sobre a materialidade da escultura para, assim, promover a manutenção dos traços que nos permitem caracterizar uma audiovisualidade presente na videoarte, ainda que o vídeo não tenha som, ele está implícito. As bolhas de água que desmancham a escultura é a ancora visual que nos leva a imaginar o som daquelas imagens, fazendo com o vídeo desempenhe um papel de criação de imaginário afetivo e empático, necessário sobretudo em tempos de pandemia de COVID-19.

As cenas motivadas por uma tragédia de ordem natural, como uma grande tempestade que inundou o Museu Casa do Pontal, fora deste contexto, revela uma potencialidade experimental direta e calculada que reverbera em sua plástica, imagens que poderia ser a denuncia de uma série outra de situações envolvendo estereótipos e desrespeito contra

determinadas culturas, como a nordestina e o apagamento cultural de certos povos. A ampliação da leitura desta videoarte pode levar a descrição de um processo criativo simples, mas com resultados estéticos diretos que dialogam com o público, provocando a consciência de temas como ecologia e etnia, que permitem relacionar a obra em vídeo dentro de um conjunto que integra o ativismo.

A artista Martha Niklaus nasceu no Rio de Janeiro e estudou Artes, formando-se em Licenciatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil. Em 1995 residiu em Nova York e frequentou diferentes museus como Museu de Arte Moderna – MOMA e o Metropolitan Museu de Arte. Participou de exposições pelo Brasil todo e esteve presente na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, além de integrar mostras coletivas em vários países como Inglaterra, Suíça, França, Espanha, Argentina, Equador e EUA. Segundo a curadora Paula Terra-Neale, no texto curatorial da mostra História de Peixes, Iscas e Anzóis (2018), exibida no Paço Municipal no Rio de Janeiro em 2018, a artista Martha Niklaus opera entre um fazer experimental e o projeto construtivo de suas obras, combinando performance e videoarte sem fugir à estética conceitual, minimalista e experimental.

O seu *modus operandi*, a sua estratégia é justamente esta: o embate, o ser ação, o processo entre arte como experiência do cotidiano e arte como reflexão filosófica; entre o projeto construtivo e o fazer experimental; entre uma arte que algumas vezes é pura matéria bruta e outras vezes se apresenta como obras desmaterializadas em traços ou registros. A arte de Martha Niklaus abrange tanto o biográfico quanto o universal, dialoga tanto com as fontes da história da arte erudita quanto com as fontes de nossa cultura popular. (Terra-Neale, 2018, par. 5)

Outra observação da curadora que interessa para o estudo em questão, é que Niklaus também tangência encontros que desenham relações entre pares ou dualidades construtivas como “o individual e o coletivo; entre o real absoluto da experiência e as imagens que engendramos para fixá-las; entre a memória como arquivo e rastro de nossa humanidade e a possibilidade de um futuro utópico construído pela arte” (Terra-Neale, 2018, par. 1).

Em meio aos ataques contra a arte e a cultura no Brasil, sofridos constantemente nos últimos tempos, a obra de Martha Niklaus ganha dimensões que extrapolam as experiências audiovisuais contemporâneas que se associam a memória e arquivos de imagens ou referências imagéticas como é o caso da videoarte *Retirantes* e seu chamado para o cuidado e a atenção a temas étnicos e ecológicos. Integrando uma mostra que é referência para artistas e público, a videoarte *Retirante* atualiza no cenário contemporâneo e torna complexa a discussão transdisciplinar presente nos diferentes movimentos ao redor do mundo com relação aos efeitos climáticos e os descasos com o planeta, a partir de uma obra considerada pela crítica de arte, forte e poética.

VEM – Videoarte em Movimento (Portugal)

A videoarte *Metalheart* (2020) de Welkt Bangué retrata em suas imagens um cenário caótico e violento que expressa as mudanças de um corpo urbano repleto de sinais do passado, cicatrizes de um passado cuja paisagem esconde perdas afetivas e sociais vivas. O vídeo tem como tema a migração imposta a diferentes povos do planeta pelo capitalismo imperialista ocidental e explora o campo das imagens e som de forma contundente, figura 2.

Figura 2

Metalheart (2019). Welkt Bungué. 7 min. Videoarte.



Bungué (2019)

Metalheart, que tem direção e roteiro de Bungué, participou em agosto de 2020, da seleção oficial do FUSO – Festival Anual de Videoarte de Lisboa na categoria videoarte, mas em outubro do mesmo ano, compôs a mostra do XXIV AFRIKA Filmfestival - Official Selection YAFMA COMPETITION, na Bélgica, na categoria curta-metragens. Com teor político e de denúncia sobre as condições econômicas e sociais de populações que vivem em locais degradados e em constante situação de conflito e ainda de pessoas que buscam ajuda por meio da imigração para outros países, as imagens e sons que compõem a videoarte Metalheart são fruto de registros da degradação de espaços urbanos e da intervenção humana por meio das máquinas (escavadeiras e tratores), que adentram locais de ocupação e ou moradia de pessoas em situação de vulnerabilidade social e alteram a geografia, ou desocupam esses lugares impondo-se por meio de uma presença e um comportamento que lembram “animais selvagens”, sem considerar a presença de pessoas e

de vida humana. As cenas da videoarte são explícitas, nota-se a movimentação de animais domésticos que também se sentem ameaçados, sem contar nas pessoas que observam a invasão de máquinas muito maiores que a sua força de permanência naqueles locais.

A descrição e estudo dos aspectos estéticos das imagens da videoarte Metalheart, revela que as cenas muito próximas a documentação, imagens reais, cortes bruscos e luz intensa, por vezes usada como elemento de tensão nas cenas, reportam-se a uma estética documental, marcada por um conjunto de imagens brutas que jogam com a paisagem e com a geografia dos lugares como campos de memória e presentificação humana. A realidade das cenas somada a concretude das imagens e cenas de paisagens marcadas pela presença humana em contraponto com maquinários de grande porte e a desproporção da força da presença desses atores sociais, nos remetem a uma estética do confronto, que provoca, em certa medida, uma experiência da visualidade reiterada pela presença imperativa da linguagem audiovisual na arte e na sociedade contemporânea.

O artista defende o papel da arte como central para desconstrução de padrões colonizadores que excluem dos espaços urbanos determinados perfis humanos – como negros, mulheres e imigrantes e que um de seus objetivos é exatamente, a partir do cinema e da videoarte, denunciar a subvalorização do artista negro. Welkt Bungué cresceu em Portugal, mas nasceu na Guiné-Bissau, em 1988. Suas obras acentuam sua atuação transdisciplinar sempre envolvido com temas transversais, sobretudo relacionados as questões de etnia e raça. Bungué é cofundador da KUSSA produtora que oferece, entre outros serviços, tradução para entidades internacionais. Atualmente, o artista, de etnia balanta,

mora em Berlim e atua internacionalmente, no campo das artes performativas, como ator e produtor de cinema. Segundo a sinopse do vídeo *Metalheart*, trata-se de

Um corpo cheio de marcas do passado cura mágoas passadas e esconde perdas vivas. Aqui bate um coração invulnerável ao ruído, ao ferro e à torção. Os nossos limites são hoje mais apertados do que nunca. Quem são os confinados, quem decide quem pode entrar ou não? Devemos lidar com a migração como se fosse um cadáver a envenenar a nossa mansidão ou é uma questão real a que o capitalismo imperial ocidental não quer responder? A questão é: vais enfrentar esta premissa (anti)ética? (Bungué, 2020)

As obras em vídeo e cinema do referido artista são marcadas por uma estética da autorrepresentação e dos corpos periféricos, que ele define a partir de suas experiências por diferentes lugares como Guiné-Bissau, Portugal, Brasil, Cabo Verde, França, Alemanha, por onde passou e morou. Também a perspectiva da afrodiáspora é um elemento chave para compreensão de sua poética. Em entrevista para as pesquisadoras Esteves et al. (2020), Bungué afirma que sua intenção é desconstruir a ideia de periférico e de autorrepresentação para mostrar que o sujeito dito periférico pode circular por qualquer lugar que queira e a partir desse movimento, ser capaz de perceber diferentes perspectivas culturais e sociais e de igual forma, sua proposta é revelar que autorrepresentação é uma atitude cívica e artística de posicionamento no mundo. Sobre a videoarte *Metalheart*, ele esclarece: “aqui trata-se de uma videoarte que se baseia na autorrepresentação, que são *Who they are* (2018) e *Metalheart* (2019/2020). São filmes que existem porque houve um trabalho não apenas artístico, mas de cidadania (Esteves et al., 2020, p. 306).

A “beleza transdisciplinar” da obra audiovisual de Bungué, conforme Ávila et al., está no:

altruísmo presente na expressão do trabalho de Welket Bungué emocional. Porque por maiores que sejam as camadas de preconceito, desconsideração, despertencimento, repertencimento, invisibilidade, transição e deslocamento que a sua vida e a sua obra misturem, é incrível perceber como o artista consegue manter a porta aberta, celebrar de uma forma singular as suas epifanias e, mesmo nos momentos mais duros, trazer a ideia de poesia e possibilidade como uma mensagem final (Ávila et al., 2021, par. 6).

Bungué cursou performance na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2012, quando viveu no Brasil e suas produções em vídeo são carregadas do conceito de autorrepresentação. Segundo os autores citados acima, para entender a obra do artista é preciso entender sua concepção de imagem, corpo, altruísmo e diálogo que se encontra presente em suas produções audiovisuais, e em Metalheart não é diferente.

Considerações finais

A videoarte da artista Niklaus dialoga em muitos aspectos com a obra em vídeo do artista Bungué. As videoartes analisadas, a partir deste breve estudo, revelam que os respectivos artistas em suas poéticas videográficas, embora explorem a audiovisualidade e contribuam para a manutenção de traços do vídeo experimental e documental, registro e memória, e explorando sobretudo o impacto das imagens, se apropriam de estéticas distintas. Enquanto Metalheart explora uma estética baseada na imagem que explora o confronto e a realidade por trás das imagens, a videoarte Retirantes, expõe uma estética da fragilidade, da efemeridade,

embora sua operação poética por excelência seja a metáfora da destruição entre forças da natureza e não da ação humana, como em *Metalheart*. Entretanto, ambas podem ser consideradas obras em vídeo que operam a performatividade videográfica, pois resultam em ações do vídeo expressas na forma de videoartes que visam provocar experiências estéticas a partir da linguagem do vídeo e de sua atuação como um ator cultural, que altera a percepção humana sobre questões sociais contemporâneas.

Como se sabe, o vídeo nasce como uma linguagem experimental, um entremeio que acentua a onipresença da linguagem audiovisual na medida em que amplia sua ubiquidade e mobilidade com os dispositivos móveis e as audiovisualidades em rede, mas também reafirma posições ativistas e decoloniais. As experiências relatadas neste estudo demonstram que o vídeo e a videoarte contribuem com o ativismo digital e as abordagens anticolonialistas das imagens na produção de novas audiovisualidades na cultura digital. Os resultados do estudo apontam que a arte do vídeo contemporânea é um termômetro da apropriação poética da linguagem audiovisual e uma expressão genuína de novas audiovisualidades, carregadas de sentido e engajamento social, dada a amplitude experimental da performatividade videográfica.

Referências

- Ávila, A., Spolidoro, G. & Beltrame, J. (2021). Imagem, Corpo, Altruísmo, Diálogo. A beleza transdisciplinar da obra audiovisual de Welket Bungué. *Cine Esquema Novo*. <https://www.cineesquemanovo.org/site/pt-br/artista-convidado-welket-bungue>
- Bungué, W. (2019, novembro 20). *Metalheart* [Video]. FilmFreeway. https://filmfreeway.com/metalheart_kussa

- Bungué, W. (2020, agosto 11). *Metalheart | Trailer oficial* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DSUv4dA4aEQ>
- Dixon, S. (2015). *Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. The MIT Press.
- Esteves, A. C. S., Oliveira, J. C. A., & Lima, M. G. (2020). De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: entrevista com Welket Bungué. *Rebeca*, 9(1), 293-310. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.668>
- Feenberg, A. (2016). *La tecnología em cuestión*. Prometeo Libros.
- Mateos, C., & Sedeño, A. (2018). Video activism: The poetics of symbolic conflict. [Videoartivismo: Poética del conflicto simbólico]. *Comunicar*, 57, 49-58. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-05>
- Niklaus, M. (2019, julho 31). *Retirantes* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/351189127>
- Ribeiro, R. A. S. (2023a). Performatividade videográfica e os seres media – por um estudo da arte do vídeo à luz da pós-fenomenologia. In A. Martins, P. Freixa & N. M. Viola (Coords.), *Arte e Imagem na nova ecologia dos meios*. (pp. 218-245). Ria editorial.
- Ribeiro, R. A. S. (2023b). Performatividade videográfica e outras formas vídeo – Votum. In *Formas de Vida*. Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP, Fortaleza, CE, Brasil. <https://even3.blob.core.windows.net/anais/667865.pdf>

Sarzi-Ribeiro, R. A. (2021). *Videographic experiences in times of pandemic* [Trabalho apresentado] 10th International Conference on Digital and Interactive Arts (ARTECH 2021). <https://doi.org/10.1145/3483529.3483698>

Sarzi-Ribeiro, R. A. & Rocha, C. S. (2022). *La performatividad videográfica y la ocupación del espacio en línea: OÚTROS Art Festival* [Trabalho apresentado]. V Congreso Internacional de Investigación em Artes Visuales. RE/DES Conectar, Universitat Politècnica de València, Espanha. <https://doi.org/10.4995/ANIAY2022.2022.15256>

Sarzi-Ribeiro, R. A. (2022). O vídeo como prática cultural e colaborativa na pandemia entre 2020 e 2021. In C. Rocha, S. Venturelli, D. Cruz, & R. Dal Farra (Orgs.), *Anais do IX Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas*. Universidad de Chile; Media Lab/BR.

Simondon, G. (2020). *Do modo da existência dos objetos técnicos*. Contraponto.

Spielmann, Y (2010). *Video: The reflexive medium*. Suhrkamp Press.

Terra-Neale. P. (2018, junho 22). Histórias de Peixes, Iscas e Anzóis. Arte em Circulação. *Canal Contemporâneo*. <https://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/008381.html>

A INTERSEÇÃO ENTRE IMAGEM E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: O DESAFIO DA VERACIDADE VISUAL NA ERA DA PÓS-VERDADE

*Adriel Henrique Francisco Cassini¹
Liliane de Lucena Ito²*

A sociedade contemporânea é caracterizada pela rápida disseminação de informação e em grande volume. A partir disso, a mídia possui um papel ímpar nas relações da sociedade tornando-se parte integral dela e moldando a forma como o mundo é percebido e compreendido (Hjvard, 2012). Através dessa relação mídia e sociedade encontra-se o fenômeno da midiatização, onde a mídia se dissemina e aplica-se na estrutura da própria sociedade, constituindo uma cultura midiatizada

-
1. Especialista em História da Arte e pós-graduando em Jornalismo Digital. Mestrando em Comunicação da Universidade Estadual Paulista.
adriel.cassini@unesp.br
 2. Doutora em Comunicação. Professora Assistente da Universidade Estadual Paulista.
liliane.ito@unesp.br

(Barros, 2012). A midiaticização não se restringe mais como modo de organizar, transmitir ou produzir mensagens, refere-se também, e sobretudo, como o modo ao qual a sociedade se constrói, de forma que estabeleça um padrão para “ver as coisas” (Braga, 2006).

Neste cenário onde a sociedade vivencia a midiaticização, a imagem emerge como um veículo fundamental de representação e construção simbólica (Sontag, 1977). Nesse contexto, a fotografia, que antes era vista como um reflexo direto da realidade, agora é percebida como uma construção que pode ser moldada e manipulada. A imagem, portanto, não é mais um reflexo passivo, mas um artefato ativo que pode ser usado para criar e moldar a realidade percebida. Isso levanta questões importantes sobre a natureza da realidade e a confiabilidade da fotografia como um meio de representação.

A manipulação da imagem, seja por meio de desenhos sobrepostos ou manipulações digitais, pode alterar significativamente o significado e a interpretação de uma imagem. Isso pode ser usado para criar informações, como sugerido por Flusser (2011), mas também pode ser usado para enganar ou confundir o espectador. Isso torna a interpretação da imagem um processo complexo que requer uma compreensão crítica do contexto em que a imagem foi criada e das possíveis manipulações que podem ter ocorrido.

Ademais, a crescente prevalência de imagens na comunicação contemporânea, conforme observado por Falandes e Renó (2021), significa que a capacidade de interpretar e entender imagens é uma habilidade cada vez mais importante. Isso é particularmente verdadeiro em um mundo onde as imagens são frequentemente usadas para transmitir informações complexas de maneira rápida e eficiente. Em razão

disso, a imagem está longe de ser um mero reflexo da realidade, pois é agora, entendida novamente como construção ativa que desempenham um papel crucial na forma como os receptores entendem o mundo e a realidade ao seu redor na era da pós-verdade. Isso tem implicações profundas para a forma como interagimos com as imagens e o papel que elas desempenham em nossa sociedade.

Tais manipulações, portanto, não apenas alteram a realidade representada na imagem, mas também a maneira como essa imagem é percebida e interpretada pelos observadores. Elas desafiam as noções de realidade e verdade, e nos obrigam a questionar a autenticidade e a objetividade das imagens que consumimos. Nesse sentido, a era da pós-verdade na qual vivemos hoje pode ser vista como uma era de “pós-fotografia”, onde a distinção entre a imagem e a realidade se torna cada vez mais tênue (Sene, 2017).

No contexto contemporâneo de manipulação e criação de novas informações, a dualidade da imagem proposta por Barthes (1984) adquire uma relevância particular. O *studium*, que se refere ao interesse cultural, político ou social que uma imagem pode evocar, é desafiado por essas manipulações. A alteração da realidade capturada na fotografia pode mudar drasticamente o contexto cultural ou social que a imagem originalmente representava, criando um *studium* que pode ser completamente diferente do original. Da mesma forma, o *punctum*, o elemento da imagem que toca o observador de maneira pessoal e emocional, também pode ser afetado (Barthes, 1984).

Nesse sentido, a manipulação de imagens pode ser vista como uma forma de recontextualização, na qual o *studium* e o *punctum* são redefinidos. A imagem manipulada, portanto, não é apenas uma

representação alterada da realidade, mas também uma nova realidade em si. Esta nova realidade, criada através da manipulação, pode ter implicações significativas para a forma como interpretamos e interagimos com as imagens. Neste sentido, é importante notar que esses conceitos não são estáticos, mas sim dinâmicos e interativos.

O *studium* e o *punctum* não existem isoladamente, mas estão intrinsecamente ligados à experiência do observador e ao contexto cultural e social em que a imagem é vista (Barthes, 1984). O *studium*, sendo o interesse cultural, político ou social que uma imagem pode evocar, é influenciado pela cultura e pelo conhecimento do observador. Uma imagem que evoca um forte *studium* em um indivíduo pode não ter o mesmo efeito em outro, simplesmente devido a diferenças em suas experiências de vida e conhecimento cultural. O *punctum*, por outro lado, é o elemento da imagem que toca o observador de maneira pessoal e emocional. É o detalhe que salta aos olhos do observador e provoca uma reação emocional. O *punctum* é altamente subjetivo e varia de pessoa para pessoa. O que pode ser um *punctum* para um indivíduo pode não ser para outro.

A manipulação de imagens, portanto, tem o potencial de alterar tanto o *studium* quanto o *punctum* de uma imagem. Ao alterar a realidade capturada na fotografia, o contexto cultural ou social que a imagem originalmente representava pode ser drasticamente alterado, criando um *studium* completamente diferente. Da mesma forma, o *punctum* pode ser afetado, pois o elemento da imagem que toca o observador de maneira pessoal e emocional pode ser alterado ou até mesmo removido.

Com o advento da inteligência artificial e suas capacidades de manipulação de imagem, a distinção entre o real e o artificial tornou-se

cada vez mais difícil de discernir (Guerra & Marques Júnior, 2023), sendo esta problemática agravada pela pós-verdade. Dentre os termos possíveis neste arcabouço, está o termo “*post-truth*”, ou em português, “pós-verdade”. Esse fenômeno refere-se a era da sociedade onde as opiniões e crenças individuais ganham mais valor ao ser incorporadas ao sistema informacional, dessa forma, a pós-verdade dialoga com a recepção das informações baseadas nessas crenças subjungando/ignorando as informações factíveis, contrapondo dessa forma até mesmo os dados provenientes da ciência e do jornalismo, por exemplo (Fernandes et al, 2020).

A partir de tais conceitos, este artigo terá como *corpus* de análise a imagem do Papa Francisco vestido com roupas de grife. A abordagem metodológica das imagens partirá dos conceitos de *studium* e *punctum* as imagens, como forma de identificar característica da imagem feita em IA Generativa, e de que forma sua atratividade em sua significação objetiva e subjetiva podem condicionar a credibilidade e impulsionar a pós-verdade na sociedade midiaticizada contemporânea.

Do Daguerreótipo à Era Digital

O primórdio rudimentar da fotografia remonta a Joseph Niépce, um pesquisador francês, é reconhecido como o pioneiro na criação do primeiro registro fotográfico. Ele desenvolveu um processo chamado Heliotipia, que envolvia a sensibilização de uma placa metálica e sua exposição à luz. A palavra “fotografia” deriva do grego, combinando os termos “fós” (luz) e “graphein” (escrever), significando assim, escrever com a luz. Através das pesquisas de Niépce com cloreto de prata aplicado ao papel, ele conseguiu produzir a primeira fotografia

autêntica em 1826. Este feito marcou a criação da primeira imagem gravada não por um artista, mas pela luz. O registro feito por Niépce retratou a vista da janela de sua residência em *Saint-Loup-de-Vareennes*, na França (Cassini, 2022).

Figura 1

View from the Window at Le Gras



Nota. Foto de Joseph Nicéphore Niepce (G1, 2012).

Apesar de Niépce revolucionar a fixação de imagens através do processo heliográfico utilizada na produção de “*View from the Window at Le Gras*”, seu processo seria aprimorado por Louis Jacques Mandé Daguerre. A invenção do daguerreótipo por Louis Daguerre em 1839 marcou o início da fotografia como a conhecemos. Este processo, embora revolucionário, era demorado e perigoso, exigindo a exposição de placas de cobre a vapores de mercúrio para revelar a imagem (Buerger, 1989).

O daguerreotipo foi o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado, tendo sido criado em 1837 e divulgado a público em 1839, assim, “o daguerreótipo popularizou a fotografia e ocupou o espaço dedicado à pintura aos retratos pintados à mão” (Franzon, 2012, pp. 42-43). No entanto, é importante destacar que, antes disso, em 1833, o pintor e naturalista francês Hercule Florence, que havia se mudado para o Brasil em 1824, criou um processo fotográfico pioneiro no país. Florence, buscando processos alternativos para a reprodução gráfica, realizou experimentos fotoquímicos que deram origem a imagens que ele batizou de “*photographie*” em 1833. Ele utilizou uma câmera escura e inseriu no equipamento uma chapa de vidro. Este processo foi realizado quase ao mesmo tempo que as descobertas de Niépce e Daguerre, na França (Kossoy, 2006).

Com o passar do tempo, novos métodos foram desenvolvidos. O colódio úmido, introduzido por Frederick Scott Archer em 1851, permitiu a criação de negativos e, portanto, a reprodução de imagens (Kossoy, 2006). No entanto, ainda era um processo trabalhoso que exigia a preparação e o desenvolvimento da placa enquanto ainda estava úmida. A invenção do filme seco em 1879 por Richard Leach Maddox marcou um grande avanço, eliminando a necessidade de um laboratório móvel e tornando a fotografia mais acessível ao público em geral (Coe, 1978). A introdução da película de celulóide por George Eastman em 1888, seguida pela câmera Kodak, simplificou ainda mais o processo e abriu a porta para a fotografia de consumo (Peres, 2007). No século XX, a fotografia continuou a evoluir com o advento da fotografia colorida, da fotografia instantânea e, finalmente, da fotografia digital. A transição para o digital no final do século XX e início do século XXI transformou

completamente a fotografia, tornando-a instantânea, facilmente editável e praticamente sem custo por imagem (Fontcuberta, 2017).

Na era contemporânea, a fotografia é uma parte integrante da vida cotidiana, usada para tudo, desde documentação e notícias até expressão artística e comunicação social. A evolução da fotografia de um processo químico complexo para um meio digital acessível reflete a constante inovação e adaptação que caracteriza a mídia (Ritchin, 2009). A fotografia, como observou Sant'anna (2012), mudou não apenas a maneira como vemos o mundo, mas também a maneira como interagimos com ele.

Inteligência artificial e fotografia

A fotografia, desde sua invenção no século XIX, passou por mudanças significativas em suas estruturas e processos. Da representação oral, registros textuais, ou mesmo a pintura, é aberto o espaço da representação técnica: a fotografia (Tagé, 2024). Desde a criação do daguerreotipo, e passando pela era analógica, até o estabelecimento da fotografia digital, os processos tecnológicos vividos em cada fase foram capazes de moldar a fotografia.

Adotada como representação visual da realidade - preferência da modernidade e da pós-modernidade - abriu espaço a questionamentos conceituais conforme as técnicas foram se desenvolvendo (Guerra & Marques Júnior, 2023). Benjamin (1994) afirmava que a fotografia já entrara em decadência quando adentra sua industrialização. Contudo, a modernidade trouxe dois pontos cruciais a fotografia: o momento em que a fotografia digital dominou os mercados, superando a fotografia analógica e o advento das ferramentas de geração de imagens por meio

de inteligência artificial (Guerra & Marques Júnior, 2023). A fotografia e a inteligência artificial são dois campos que têm evoluído rapidamente nos últimos anos, trazendo benefícios significativos para diversos setores da sociedade. As imagens fotográficas são uma parte essencial da cultura visual contemporânea, com um modo de significado único e difícil de verbalizar apenas com declarações linguísticas (Augustín Lacruz, 2015).

Para compreender melhor a relação entre fotografia e inteligência artificial, é necessário considerar os diferentes referenciais teóricos que enxergam as imagens fotográficas como objeto de estudo científico (Zhang et al., 2024). Ao analisar a fotografia como objeto de estudo científico, podemos perceber que a imagem fotográfica carrega consigo uma complexidade intrínseca, relacionada à sua capacidade de capturar e representar a realidade de forma visual (Augustín Lacruz, 2015). A inteligência artificial, por sua vez, é uma área da ciência da computação que busca desenvolver sistemas capazes de simular a inteligência humana. Esses sistemas utilizam algoritmos e técnicas computacionais para realizar tarefas que antes exigiam a intervenção humana, como reconhecimento de padrões, processamento de imagens e análise de dados em grande escala.

A inteligência artificial (IA) foi conceituada durante a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento de máquinas e algoritmos capazes de realizar tarefas complexas. No entanto, foi apenas nas últimas décadas que a IA começou a ter um impacto significativo na fotografia, introduzindo na realidade da sociedade contemporânea as *deepfakes*. A IA tem sido usada para melhorar a qualidade das imagens, automatizar o processo de edição e até mesmo criar imagens realistas a partir do zero. Além disso, a IA também tem sido usada para analisar e

interpretar imagens, abrindo novas possibilidades para a fotografia como ferramenta de pesquisa e comunicação. Dentre as inúmeras ferramentas de IA existente e utilizadas atualmente, estão as chamadas inteligências generativas, desenvolvidas com tecnologias GAN (*Generative Adversarial Network*). Guerra e Marques Júnior (2023), esclarecem que as GANs são duas redes neurais - a partir de algoritmos modelados com base nos neurônios - que entram em choque para produção de imagens com aparência realista.

Segundo Beiguelman (2023), não há nada de novo na manipulação de imagens. O stalinismo fez vasto uso de fotos adulteradas, assim como o nazismo e o fascismo fraudaram tantas outras. Contudo, a IA abriu novos precedentes a manipulações e o que se pode ter como uma “foto” e uma “não foto”. “Apesar de serem imagens fictícias, os *deepfakes* são feitos a partir de imagens reais. A facilidade de criá-las aumenta conforme se sofisticam suas metodologias e capacidades de produção” (Beiguelman, 2023, p. 95).

A preocupação com os *deepfakes* não se limita apenas à esfera política. Eles também têm implicações éticas e sociais significativas, especialmente no que diz respeito à privacidade e à disseminação de informações falsas. A capacidade de criar imagens realistas de pessoas fazendo ou dizendo coisas que nunca fizeram ou disseram pode levar a consequências sérias, como difamação, manipulação de opiniões públicas e desestabilização da confiança na mídia e nas instituições. Além disso, a proliferação de *deepfakes* levanta questões sobre a autenticidade das imagens em um mundo digital cada vez mais saturado de conteúdos visuais. A confiança na veracidade das imagens pode ser abalada,

colocando em xeque a credibilidade das fontes e a necessidade de uma alfabetização visual mais sofisticada por parte do público em geral.

A partir disso, a popularização da IA traz novas frentes no campo das imagens, porém, abre espaços a negacionismos e manipulações baseadas nas “não-fotos”. Dessa forma, a geração de imagens, facilitada por meio da IA, amplificam problemáticas contemporâneas como a das “*Fakes News*” (Guerra & Marques Júnior, 2023). Outrossim, a IA introduzida a realidade imagética, apesar de pontos positivos, amplifica e torna mais suscetível a manipulação da verdade e de contextos quando levado em consideração a pós-verdade na contemporaneidade.

Pós-verdade, veracidade e desinformação visual

Nos últimos anos, temos testemunhado uma crescente preocupação com o fenômeno da pós-verdade e a disseminação de desinformação em diversas áreas, inclusive no campo visual. A pós-verdade, termo que se popularizou em meados da década de 2010, refere-se à situação em que as emoções, crenças e opiniões dos indivíduos têm maior influência na formação de suas percepções e na aceitação de informações, em detrimento dos fatos objetivos e da veracidade das informações (Bachega Casadei & Lucena Ito, 2024; Campinho, 2019). Nesse contexto, a desinformação visual tem desempenhado um papel fundamental na disseminação de notícias falsas e na manipulação da opinião pública (Madan, 2022), pois, é necessário levar em consideração que o cérebro humano é menos propenso a questionar conteúdos visuais, o recebendo como verídico na maior parte dos casos (Wardle & Derakhshan, 2019). Com o avanço da tecnologia e o acesso cada vez mais fácil a ferramentas de edição de imagem, a criação de conteúdos

visuais manipulados se tornou mais comum e sofisticada, dificultando ainda mais a identificação da veracidade das informações.

Figura 2

Líderes Mundiais como Bebês através da IA



Teixeira (2023).

Atualmente, com o uso da inteligência artificial e algoritmos avançados, é possível criar imagens e vídeos que parecem extremamente convincentes e reais, mesmo sendo completamente falsos, ou manipulá-los, conforme é demonstrado na figura 2. A manipulação realizada na foto real de líderes mundiais, recria a imagem – quase que perfeita – desses líderes como bebês, entre eles ex-presidentes estadunidenses, o presidente russo Vladimir Putin e o Papa Francisco.

Essa capacidade de criar e disseminar desinformação visual pode ter consequências graves, especialmente em contextos políticos e sociais. As imagens e vídeos falsos podem ser utilizados para difamar adversários políticos, criar narrativas enganosas e manipular a opinião pública. Diante desse cenário, a inteligência artificial surge como uma

ferramenta poderosa no desenvolvimento e disseminação da desinformação visual. Algoritmos avançados podem ser programados para criar imagens falsas com grande detalhamento e realismo, dificultando ainda mais sua detecção por parte dos usuários e até mesmo de sistemas de verificação de fatos. Além disso, a inteligência artificial também pode ser usada para espalhar desinformação visual de maneira automatizada e em grande escala, ampliando ainda mais o alcance e impacto dessas informações falsas.

A utilização da inteligência artificial nesse contexto é extremamente nociva, pois coloca em risco a credibilidade das informações e a confiança do público nas imagens e vídeos que consome (Molina et al., 2019). Essa manipulação visual com o uso da inteligência artificial vai além das chamadas *deepfakes*, que são vídeos forjados com rostos de pessoas reais (Pawelec, 2022). A disseminação da desinformação visual por meio da inteligência artificial pode levar a uma sociedade em que a confiança nas informações e na veracidade das imagens se torna cada vez mais difícil de ser conquistada (Bhattacharjee et al., 2021). Isso cria um ambiente propício para a propagação da pós-verdade, onde o que importa não é mais a veracidade dos fatos, mas sim a narrativa que os acompanha (Waldrop et al., 2017). A disseminação da desinformação visual impulsionada pela inteligência artificial também ameaça o funcionamento adequado da democracia (Campinho, 2019).

A desinformação visual tem o potencial de distorcer a percepção das pessoas sobre os fatos e, conseqüentemente, influenciar suas decisões políticas. Acreditar em informações falsas pode levar a escolhas políticas prejudiciais e até mesmo ser usado como uma estratégia para manipular resultados eleitorais. Além disso, a disseminação da

desinformação visual também pode minar a confiança nas instituições democráticas, uma vez que os cidadãos perdem a confiança nas informações e nos meios de comunicação. Assim, com o avanço da inteligência artificial e dos algoritmos de geração de conteúdo, a criação de imagens e vídeos falsos se tornou algo cada vez mais sofisticado e convincente (Kertysova, 2018). Possibilitando, dessa forma, que a manipulação de imagens e vídeos pode ser feita de forma tão precisa que é praticamente impossível distinguir a realidade da ficção.

Fotos e não fotos: o bispo de Roma veste grife

No entendimento de Flusser (2013), imagens são superfícies que pretendem representar algo, assim, as imagens se tornam mediações entre o homem e o mundo, já as imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos. Dessa forma, ontologicamente, as imagens imaginam o mundo e as imagens técnicas imaginam textos que se convertem em imagens (Flusser, 2013). Pensar as imagens conforme a ideias flusserianas, é caminhar aos conceitos barthesianos sobre a análise da imagem fotográfica: *studium* e *punctum*. Isto por que de acordo com Flusser (2013, p. 38), “ao contrário da pintura, onde se procura decifrar ideias, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, conceitos”. Quando Barthes (1984) consolida o conceito do *studium* fotográfico, ele se refere a interpretação consciente e intelectual da imagem, isto é, a interpretação superficial influenciada pelo conhecimento pessoal do indivíduo. Em suma, o *studium*, dentro da fotografia, é a compreensão do contexto da imagem, a apreciação da composição, a técnica ou o tema.

Por outro lado, Barthes (1984) fecha a dualidade da análise fotográfica com o conceito do *punctum*. Ele se refere a um detalhe que

atrai a atenção do espectador de maneira mais profunda e pessoal, isto é, não é um elemento encontrado em primeira leitura. Trata-se de um elemento que “perfura” ou “fere” o espectador, provocando uma resposta emocional. O *punctum* encontra-se na *subjetividade* da mensagem e varia de pessoa para pessoa. (Barthes, 1984). O *studium* e o *punctum* não são conceitos opostos, mas sim complementares. Eles trabalham juntos para criar uma experiência completa para o espectador. O *studium* nos dá o contexto e o *punctum* adiciona uma camada de significado pessoal. No mesmo sentido entre objetivo e subjetivo, Barthes (1990) posteriormente, estabelece três graus de significância imagética: linguístico, denotativo e conotativo. Estes dois últimos, reafirma os conceitos de *studium* e *punctum* e reafirmam a dualidade da interpretação fotográfica.

A partir disso, é possível interpretar as imagens geradas por Inteligência artificial como se interpreta fotografias? Guerra e Marques Júnior (2023, p. 86) defendem que “com o realismo fotográfico posto à prova, é preciso criar mecanismos para diferenciar uma imagem gerada por algoritmos IA de uma imagem fotográfica”. A partir disso, é através dos próprios mecanismos da análise e interpretação fotográficas que é possível estabelecer o lugar que as imagens geradas por IA pertencem.

Em 2023, no mês de março, uma imagem do Papa Francisco vestindo um casaco de grife, da marca Balenciaga, repercutiu na mídia e atraiu atenção do mundo todo. A imagem – muito realista – precisou ser checada por agências de fact-checking para desmistificar o ocorrido, que por fim, esclareceu que se tratava de uma imagem gerada por IA. Nessa perspectiva, Guerra e Marques Júnior (2023, pp. 86-87) sustentam que:

O problema da imagem gerada por IA é que muitas vezes elas partem de uma fotografia legítima como modelo ou como base para a manipulação. É o caso da foto do Papa Francisco. Tal procedimento criam dois impasses: a dificuldade de perceber se a imagem é uma farsa e o problema da apropriação indevida do trabalho do fotógrafo.

Figura 3

Papa Francisco veste grife



Midjourney (2023).

Visto isso, ao analisar a imagem é possível estabelecer com facilidade seu *studium* e *punctum*. Ao vislumbrar a figura 3, torna-se quase impossível definir que se trata de uma imagem falsa em primeira leitura. Por intermédio da primeira leitura da imagem, é necessário compreender o nexu causal da imagem para que se interprete como

uma conteúdo credível, e, é através disso que se encontra o *studium* da referida imagem. De acordo com o colunista Fernando Barros (2023), apesar da imagem ser falsa, a tendência *puffer* utilizada na foto do pontífice dominou o mundo da moda no de 2023.

Em razão disso, é possível definir o contexto gerador do *studium* imagético. Contudo, ao nos debruçarmos sobre a esfera do estudo do consumo simbólico da credibilidade conforme os estudos de Bachega Casadei e Lucena Ito (2024), nesta análise, é possível encontrar a convergência entre o consumo da credibilidade e *studium* da imagem. Na figura 3, não se discute a veracidade, mas sim, a observação dos sentidos, em outras palavras, quais estratégias são empregadas para tornar o conteúdo passível do atributo da credibilidade (Bachega Casadei & Lucena Ito, 2024). Neste sentido, o *studium* imagético é o próprio gerador da credibilidade, se sustentando no contexto das passarelas e tendência da moda para atribuir credibilidade a imagem.

Por fim, é na identificação no *punctum* que se encontra os fatores que demonstram que a imagem foi gerada por inteligência artificial. Para o *punctum* imagético é necessária uma leitura aprofundada, buscando detalhes da composição que gerem um sentimento, e no caso do papa, o sentimento de estranheza.

Segundo as ideias de Barthes (1984, p. 69) “ com muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial”, ou seja, na visão barthesiana, através do *punctum* é possível encontrar aquele que gerou a imagem, no caso em questão: a Inteligência artificial. Os detalhes que ferem o receptor em uma leitura mais aprofundada na figura 3 são muitos, contudo, somente em uma leitura mais minuciosa é que se encontra o *punctum* imagético, conforme demonstrado na figura 4. Apesar da imagem

ser muito realista, a IA não conseguiu ser perfeita. Assim, é possível observar que deformidades na composição imagética foram geradas.

Figura 4

Papa de grife, detalhes inobserváveis



Nota. Adaptado de Midjourney (2023).

Ao confrontar a imagem, podemos observar na figura 4, que a mão do pontífice gerou uma certa deformação e alteração de iluminação; assim como seu crucifixo que foi gerado distorcido, sendo quase impossível identificar a imagem que nele se encontra. Dessa forma, são nestes detalhes minuciosos que geram o *punctum* da imagem e que se fazem necessárias algumas leituras para identificá-los. Apesar disso, é possível afirmar que o *punctum* não é identificado na contemporaneidade, devido a grande gama de informações que impulsionam a pós-verdade e a polarizações das sociedades. É este desafio que demonstra que a

IA pode impulsionar em muitos aspectos a desinformação, pois, como afirma Cardoso (2015), os cidadãos “comuns” não estão preparados para identificar manipulações digitais, e assim, duvidar das imagens.

Considerações finais

A sociedade contemporânea é caracterizada pela rápida disseminação de informação em grande volume, e nesse contexto, a mídia desempenha um papel fundamental nas relações sociais, moldando a forma como o mundo é percebido e compreendido. Através do fenômeno da midiaticização, a mídia se torna parte integral da sociedade, constituindo uma cultura midiaticizada. Isso significa que a mídia não é apenas uma ferramenta para transmitir e organizar mensagens, mas também influencia a maneira como pensamos, agimos e nos relacionamos com o mundo ao nosso redor. A manipulação de imagens na sociedade contemporânea é uma questão que merece atenção especial. Com os avanços tecnológicos, a manipulação de imagens se tornou mais sofisticada, levando a uma maior dificuldade em distinguir entre o que é real e o que é fabricado. Isso traz desafios significativos, tanto para a credibilidade da informação quanto para a percepção da realidade por parte do público.

A partir disso, este artigo buscou esclarecer se os aspectos da análise fotográfica de Barthes (1984), eram aplicáveis em imagens geradas por IA. Etimologicamente, “fotografia” vem do grego. Ela é formada por duas partes: “phōto-”, que está associado à “phôs”, referindo-se à luz, e “-graphia”, que está associado ao verbo “graphein”, que significa escrever. Portanto, em seu sentido mais genuíno, “fotografia” significa “gravar ou escrever com a luz.

A partir disso, apesar de aplicados os conceitos de análise fotográfica, conclui-se que não é possível definir as imagens de IA como fotografia, pois, não há processo de fixação da imagem a partir da luz e nem mesmo a intervenção de um fotógrafo para produzir a cena, assim, as imagens de IA encontram-se no patamar das “não-fotos”, isto é, são recursos visuais, mas não podem ser classificados como fotografia mesmo que na maioria das IA generativas se aproprie de fotografias já publicadas. Ao mesmo tempo em que este artigo buscou a compreensão de onde se encontram tais imagens. A aplicação da análise fotográfica foi possível justamente pela apropriação de fotografias existentes para constituir a “não-foto”. Contudo, foi na análise dos conceitos de *studium* e *punctum* propostos por Barthes (1984), que foi possível identificar lacunas na construção das imagens e aspectos de realidade nela.

Dessa forma, a imagem gerada por inteligência artificial, apesar da tentativa de utilizá-la de forma benéfica, é suscetível a impulsionar a desinformação na sociedade. Conforme afirmado anteriormente no texto, o cérebro humano é menos propenso a duvidar de conteúdos visuais e de manipulações digitais (Cardoso, 2015; Wardle & Derakhshan, 2019). Assim, tendo em vista a dificuldade na comunicação trazidas pela pós-verdade, entende-se que o referido *studium* das não-fotos pode perfeitamente intensificar narrativas, propagar desinformação e amplificar o fenômeno da pós-verdade. Além disso, a disseminação de imagens manipuladas pode ter consequências diretas na formação de opinião e no comportamento das pessoas. Portanto, é essencial que haja um esforço coletivo para promover a educação para a mídia e a alfabetização visual, a fim de capacitar as pessoas a questionar e analisar criticamente as imagens que consomem.

A reflexão sobre a midiaticização e manipulação de imagens na sociedade contemporânea é crucial para o desenvolvimento de uma consciência crítica e para a promoção de uma cultura de mídia responsável e transparente, pois, é somente através de uma leitura crítica de tais imagens que é possível interpretar o *punctum* imagético, identificando assim, o elemento que evidencie o conteúdo falso/gerado. Por fim, a compreensão do papel da mídia e a capacidade de decodificar mensagens visuais são habilidades essenciais em um mundo cada vez mais saturado de informações visuais e digitais e permeado de narrativas impulsionadas pela desinformação.

Referências

- Agustín Lacruz, M. del C. (2015). Leitura de imagens fotográficas orientadas para a representação documental. *Encontros Bibli: Revista eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da informação*, 55–88. <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55>
- Bachega Casadei, E., & de Lucena Ito, L. (2024). O consumo simbólico da desinformação ancorada na credibilidade jornalística: análise de elementos de legitimação do discurso nas Eleições de 2022. *Mídia E Cotidiano*, 18(1), 169-195. <https://doi.org/10.22409/rmc.v18i1.58480>
- Barros, L. M. (2012) Recepção, mediação e midiaticização: conexão entre teorias europeias e latino-americanas. In M. A. Mattos, J. Janotti Júnior, & N. Jacks (Orgs.), *Mediação & Midiaticização* (1a ed., pp. 79-106) EDUFBA. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira
- Barthes, R. (1990). *O obvio e o obtuso*. Nova Fronteira
- Bhattacharjee, A., Kai, S., Min, G., & Huan, L. (2021). Disinformation in the Online Information Ecosystem: Detection, Mitigation and Challenges. *Journal of Computer Research and Development*, 58(7), 1353-1365. <https://doi.org/10.7544/issn1000-1239.2021.20200979>
- Campinho, B. B. (2019). Constitution, democracy, regulation of the internet and electoral fake news in Brazilian elections | Constituição, democracia, regulação da internet e fake news nas eleições brasileiras. *Revista Publicum*, 5(2), 232–256. <https://doi.org/10.12957/publicum.2019.47211>
- Cardoso, J. B. F. (2015). Manipulação Ética no Fotojornalismo. *Revista interamericana de Comunicação Midiática*, 14(28), 81-103.
- Coe, B. (1978). *Cameras: From Daguerreotypes to Instant Pictures*. Crown Publishers
- Falandes, C. G., & Renó, D. P. (2021) As narrativas imersivas no contexto da pós-fotorreportagem: o hyperlapse 360 graus como uma nova poética da fotografia em movimento. In V. Gosciola, & F. Irigaray (Orgs.), *Transmídia, Storytelling e complexidades narrativas* (pp. 135-159). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/transmedia-storytelling-e-complexidades-narrativas>
- Fernandes, C. M., Oliveira, L. A. de, Campos, M. M. de, & Coimbra, M. R. (2020). A Pós-verdade em tempos de Covid 19: o

negacionismo no discurso de Jair Bolsonaro no Instagram. *Liinc em Revista*, 16(2), e5317. <https://doi.org/10.18617/liinc.v16i2.5317>

Flusser, V. (1983). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio Para uma Filosofia da Fotografia*. Editora Hucitec.

Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre postfotografía*. Galaxia Gutenberg

G1. (2012, dezembro 17). Primeira fotografia da história é exposta na Alemanha. <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/12/primeira-fotografia-da-historia-e-exposta-na-alemanha.html>

Guerra, C. B., & Marques Junior, J. A. (2023). O problema da inteligência artificial aplicada às fotografias e o pensamento de Vilém Flusser. *Logeion: Filosofia da Informação*, 10(esp2), 82–93. <https://revista.ibict.br/fiinf/article/view/6791>

Hjarvard, S. (2012). Mídiação: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *Matrizes*, 5(2), 53-91.

Kertysova, K. (2018). Inteligência Artificial e Desinformação: Como a IA muda a forma como a desinformação é produzida, disseminada e pode ser combatida. *Segurança e Direitos Humanos*, 29(1-4), 55-81. <https://doi.org/10.1163/18750230-02901005>

Kossoy, B. (2006). *Hercule Florence: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. EdUSP

- Madan, G. D. (2022). Understanding misinformation in India: The case for a meaningful regulatory approach for social media platforms. *ArXiv:2207.01508 [cs.CY]*. <https://arxiv.org/abs/2207.01508>
- Molina, M. D., Sundar, S. S., Le, T., & Lee, D. (2021). “Fake News” não são simplesmente informações falsas: uma explicação conceitual e taxonomia de conteúdo online. *Cientista Comportamental Americano*, 65(2), 180-212. <https://doi.org/10.1177/0002764219878224>
- Pawelec, M. (2002). Deepfakes e Democracia (Teoria): Como a mídia audiovisual sintética para desinformação e discurso de ódio ameaça as funções democráticas essenciais. *Digital Society*, 1(19). <https://doi.org/10.1007/s44206-022-00010-6>
- Peres, M. R. (Ed.). (2007). *The Focal Encyclopedia of Photography*. Focal Press
- Ritchin, F. (2009). *After Photography*. W.W. Norton
- Sant’Anna, C. V. (2012). Do daguerreótipo às manipulações artísticas: uma breve história da fotografia. *Cultura Visual*, 1(16), 47–57. <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/5375>
- Sene, J. L. L. (2017, fevereiro 24). A fotografia na era de sua reprodutibilidade digital. *Jornal da USP*. <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002802791.pdf>
- Tagé, M. (2024). Inteligência artificial na fotografia: o esvaziamento do caráter documental na produção de imagens-fluxo. *Revista*

De Ensino Em Artes, Moda E Design, 8(1). <https://doi.org/10.5965/25944630812024e4843>

Teixeira, R. F. (2023). Líderes mundiais viram bebês em artes geradas por IA e vídeo viraliza. *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/lideres-mundiais-viram-bebes-em-artes-geradas-por-ia-e-video-viraliza/>

Waldrop, M. M. (2018). News Feature: The genuine problem of fake news. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115(20), 5084-5087. <https://doi.org/10.1073/pnas.1719005114>

Wardle, C., & Derakhshan, H. (2019). Reflexão sobre a desordem da desinformação: formatos da informação incorreta, desinformação e má informação. In C. Ireton, & J. Posetti (Orgs.), *Jornalismo, fake news & desinformação: manual para educação e treinamento em jornalismo* (pp. 46-58). UNESCO.

Zhang, Z., Zhang, Z., Jiao, Z., Su, Y, Liu, H., Wang, W., & Zhu, S.-C. (2024), *On the Emergence of Symmetrical Reality* [Trabalho apresentado]. 2024 IEEE Conference Virtual Reality and 3D User Interfaces (VR), Orlando, FL, USA. <https://doi.org/10.1109/VR58804.2024.00084>

A CONTEMPORANEIDADE NO DOCUMENTAL: UM ESTUDO SOBRE AS FOTOGRAFIAS DO JORNAL A SIRENE

Larissa Helena Pereira de Oliveira¹

Ser atingida é ter a minha vida destruída, ter meu passado apagado. Para mim, é aprender a recomeçar do zero, só com as lembranças de onde eu vivia e do meu passado. Tudo está apagado.

- Maria Carmo, de Paracatu de Cima, depoimento para o jornal *A Sirene*.

No dia 5 de novembro de 2015, uma barragem de rejeitos de minério pertencente à mineradora Samarco (Vale e BHP), rompeu-se em Mariana - Minas Gerais, Brasil, sendo considerado o maior crime ambiental do país até então. Aproximadamente 44 milhões de metros cúbicos de rejeito foram despejados na bacia do Rio Doce até o mar. 19 pessoas morreram imediatamente e três comunidades foram totalmente

1. Jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).
Mestranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP).
larissa.helena@unesp.br

destruídas: Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo, subdistritos de Mariana, e Gesteira, distrito de Barra Longa.

Foi diante desse cenário, em fevereiro de 2016, que criou-se o A Sirene. Um jornal produzido por atingidos da barragem de Fundão e que tem como apoio instituições, coletivos e moradores da cidade de Mariana. O A Sirene recebe esse nome devido a sirene que não tocou no dia. As sirenes, instaladas em diversas localidades, serviriam de aviso caso alguma irregularidade acontecesse nas mineradoras. Mas a realidade foi outra. Sirene nenhuma tocou.

O jornal surge após um grande incômodo da população atingida em terem se tornado “celebridades da desgraça” de diversos jornais e jornalistas, que só queriam reportar a catástrofe de modo superficial e às vezes até sensacionalista, sem nenhum cuidado e sensibilidade com uma população que acabara de virar vítima de um crime ambiental.

Essa primeira edição foi construída na expectativa de contribuir para a autonomia e o empoderamento de todos, através da livre circulação de informações e do fortalecimento das reivindicações das comunidades atingidas. (...) A Sirene é um jornal feito pelos atingidos para os atingidos. Mais uma ferramenta de apoio para que a comunicação e a preservação das suas memórias se tornem seus patrimônios. Um convite a todos para não esquecer. (Jornal A SIRENE, 2016b, p. 2)

O jornal, apesar das suas características de periódico impresso comum, é completo de outras tantas características que o difere e rompe com os modelos convencionais. Por exemplo, se no jornal impresso “tradicional” usamos de uma narrativa factual, no A Sirene estamos falando da narrativa do trauma. Se no outro o tempo é presente, no A Sirene o tempo é datado, 05 de novembro, dia que a barragem se

rompeu. Enquanto um segue à risca o fotojornalismo, o A Sirene traz a fotografia documental como particularidade. E, em especial, sobre essas fotografias, pode-se dizer que elas se tornaram um tipo de registro documental das comunidades atingidas, de modo que romperam as fronteiras visuais do fotojornalismo, em que a imagem se apresenta com o intuito de informar ou complementar a informação, e passaram a nos mostrar o mundo daquilo que foi fotografado, o ser e estar no mundo desses atingidos. Essa fotografia se constitui de passado, presente e futuro, atravessada pela questão da memória e um espécie de medo atrelado a uma luta diária, a de não terem seus direitos, histórias e lembranças esquecidas.

Além disso, ao considerar os paradigmas do jornalismo, é evidente uma predominância do gênero opinativo nas páginas dos jornais. Observa-se a presença de seções que fogem ao convencional, evidenciando a intenção do veículo em se distanciar das normas estabelecidas pela mídia tradicional, buscando uma identificação mais próxima com as comunidades. Por exemplo, são encontradas seções que exploram formatos textuais alternativos, como poesias e agendas mensais. Além disso, nas reportagens, é comum que as falas sejam apresentadas entre aspas, dando destaque ao discurso direto e sem interferências.

Ser atingido e também vítima de um crime ambiental envolve muita coisa e o direito à comunicação é uma delas. Os atingidos se uniram para criar um veículo em que pudessem contar suas histórias de vida, questionar a empresa, lutar por direitos, falar dos animais abandonados, do que foi salvo na lama, dos bens imateriais, da receita familiar da broa de fubá, entre tantas outras coisas, o jornal se tornou esse espaço.

E para além disso, se tornou um espaço onde não apenas se comunica, mas se documenta e se cria um testemunho da realidade dos atingidos.

Quando os atingidos folheiam o jornal A Sirene, é comum que reconheçam pessoas nas fotografias e comentem sobre elas, como “olha a Mônica, dormiu no Bento”, ou “o cartão de alimentação já está funcionando para alguns”. Esse tipo de interação cria um forte senso de pertencimento, uma vez que as pessoas retratadas são reais e fazem parte da comunidade. Esse contato direto com os moradores locais ajuda os leitores a perceberem que pessoas como o fulano e o ciclano, seus vizinhos também atingidos, tiveram seus direitos reconhecidos ou um espaço de fala no jornal. Isso os leva a refletir sobre seus próprios direitos e então irem atrás deles. Assim, o jornal A Sirene também desempenha um papel importante ao auxiliar os atingidos a compreenderem seus direitos neste processo.

E nesse contexto, para realizar análise do jornal, e neste caso, das fotografias, leva-se em conta como que os fatores temporais, critérios de valor notícia, a construção de narrativas visuais e a preservação da memória convergem e interagem na preferência do jornal A Sirene pela fotografia documental, lançando luz sobre as complexas dinâmicas que moldam a seleção e apresentação das imagens nas páginas do jornal

Consequentemente, o jornal A Sirene ultrapassa a sua natureza informativa, tornando-se um poderoso instrumento de resistência, memória e expressão para as comunidades atingidas. Ao desafiar os padrões tradicionais do jornalismo e optar pela fotografia documental como modo de também contar suas histórias, os atingidos não apenas buscam reivindicar seus direitos e manter viva a memória de suas vidas, mas também procuram oferecer um documento e testemunho único e duradouro da realidade que enfrentam. O jornal não é apenas um veículo de

comunicação, mas também um espaço de empoderamento e preservação da identidade, reforçando a importância da comunicação como um direito fundamental em situações como essa, de vítimas de um crime ambiental.

Além disso, o jornal também ajuda na articulação de demandas por justiça, pautando sempre as empresas envolvidas no crime. Não se limitando somente à narrativa da catástrofe e desafios enfrentados, suas páginas também são palco para preservação da memória, histórias de superação, solidariedade e esperança, ilustrando a resiliência e a necessidade das comunidades atingidas em reconstruir suas vidas.

Por fim, o título que traz esse tópico e que acompanha o título do jornal, “Para não esquecer”, tem como finalidade manter a memória viva, servir como um guia para as histórias contadas no jornal e também para nos lembrar que a preservação e construção da memória contribui para abrir novos caminhos possíveis de viver e resistir. Para não esquecer do crime. Para não esquecer da sirene que não tocou. Para não esquecer da mineradora que não pagou indenização. Para não esquecer da história de Sérgio, Monica, Maria, e todos os outros atingidos. Para não esquecer da cultura local. Para não esquecer dos bens imateriais. Para não esquecer da cantiga. Para não esquecer das vivências. Para não esquecer como sobe no pé de fruta. Para não esquecer como cuidar da galinha. Para não esquecer da festa de São Bento. Para não esquecer que a comunicação é direito.

A fotografia documental: um breve contexto

Para discutir fotografia documental é essencial considerar, em primeiro lugar, sua natureza multifacetada e, conseqüentemente, a diversidade da sua história. Se pararmos para analisar, desde o surgimento da fotografia ela tem sido utilizada como documento. A história da fotografia

remonta ao século XIX, quando Joseph Niépce e Louis Daguerre desenvolveram as primeiras técnicas para capturar imagens de forma permanente. As primeiras fotografias foram produzidas por meio de processos que envolviam placas de metal revestidas com substâncias sensíveis à luz. Um exemplo é a técnica conhecida como daguerreotipia, inventada por Louis Daguerre, que envolvia a exposição da placa de prata revestida com iodeto de prata à luz, resultando em uma imagem latente que era desenvolvida por meio de vapores de mercúrio. Essas técnicas permitiram a criação das primeiras fotografias, que inicialmente eram registros de paisagens, edifícios e pessoas, frequentemente servindo como documentos históricos valiosos.

Figura 1



Nota. De *Mulher mostrando seu pé mutilado usando sapatos tradicionais ao lado de um pé europeu* [Photograph], por John Thomson, s.d., MeisterDrucke. (<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/John-Thomson>)

John Thomson (1837–1921) é considerado um dos pioneiros na fotografia documental devido a sua abordagem dedicada à documentação visual de diferentes culturas. Em meados do século XIX, quando a fotografia ainda estava se popularizando, Thomson viajou pela China e pelo Extremo Oriente, capturando diversos temas, desde paisagens até retratos de pessoas. Ele utilizava a câmera como técnica de aproximação e o que permitia-o contar e documentar a vida real das pessoas.

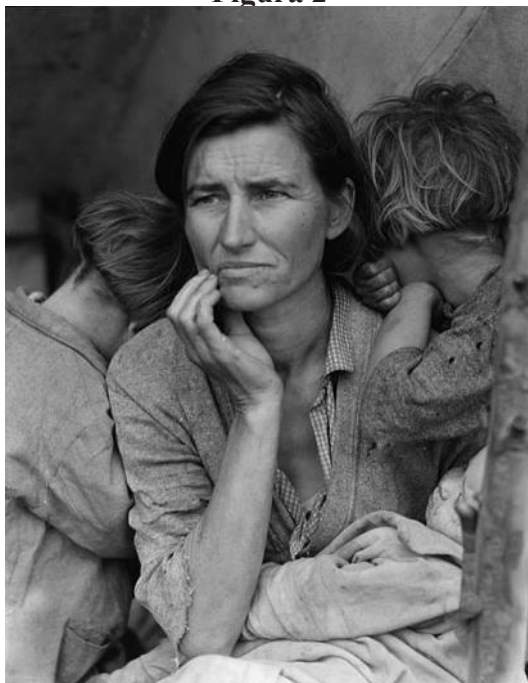
Além de Thomson, outros fotógrafos na época compartilhavam dos mesmos objetivos profissionais ou fizeram o mesmo movimento: saíram de seu país de origem em busca de histórias e realidades diferentes para registrarem e provocarem a sociedade através da fotografia. São exemplos: Lewis Hine (1874–1940), Eugène Atget (1857–1927), Jacob Riis (1849–1914) e Dorothea Lange (1895–1965).

Essa última, em especial, Dorothea Lange, foi uma fotógrafa americana que ganhou destaque por suas fotografias documentais da Grande Depressão e dos migrantes da Califórnia durante os anos 1930. O estilo característico de Lange, marcado pela empatia e pela capacidade de capturar a essência humana em meio à adversidade, a distingue como uma das fotógrafas mais influentes do século XX. Suas fotografias não apenas documentam os eventos históricos, mas revelam as histórias individuais por trás das estatísticas.

A fotografia *Migrant mother* é um testemunho das dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores agrícolas durante a Grande Depressão. Ao destacar a história de Florence Owens Thompson e seus filhos, Lange não apenas revelou as duras realidades enfrentadas pelos migrantes rurais, mas também proporcionou visibilidade a uma população frequentemente esquecida. Através de seu trabalho, Lange trouxe à tona as condições

de extrema pobreza e desespero que muitas famílias enfrentavam, ajudando a debater sobre a urgência da situação e a necessidade de ação governamental para fornecer assistência aos mais necessitados.

Figura 2



Equipe Editorial (2024).

O que vai se alterar, dependendo da fotografia, é o seu valor documental. Segunda Sousa, foi a partir desse documentarismo que estabeleceu-se uma das grandes motivações da fotografia do século XX: o desejo de conhecer o outro, saber como ele vive, o que pensa, como vê o mundo e com o que se importa, pois as palavras já não davam conta, eram insuficientes (Sousa, 1998, p. 47).

Ainda, segundo Sousa, o fotodocumentarismo procura abordar temas estritamente humanos, acontecimentos e situações que se desenvolvem à superfície da terra e afetam a mundividência do homem (Sousa, 1998, p. 2). E nesse movimento, o fotojornalismo sofreu grande impacto e influência, pois a fotografia passou a ser vista também como um objeto que comunica e transmite informação. As imagens passaram a ser usadas como instrumento de lutas sociais e políticas, onde algumas técnicas se fizeram presente, como por exemplo o planejamento antecipado do assunto a ser fotografado e a criação, após ato fotográfico, de se criar narrativas visuais.

Observa-se que até os dias de hoje os fotógrafos documentais, e alguns fotojornalistas, tem como objetivo central o de contar histórias por meio de imagens. Dar ao outro o protagonismo da narrativa por meio da fotografia. O fotógrafo ganha a responsabilidade pela história do outro, porque para além do fato de ser ele quem vai registrar isso, é também para ele que o outro confiou a memória e espera ter ela contada e/ou guardada com o devido compromisso do real. O fotógrafo dá sentido à realidade do outro.

Ao pensarmos o fotodocumentarismo na atualidade, como fotografia documental contemporânea, percebe-se que os fotógrafos possuem uma sede em registrar e exibir, em larga escala, a denúncia social. Hoje em dia isso acontece muitas vezes através de diversos dispositivos, como por exemplo as redes sociais Instagram, Facebook, Twitter, etc, em que eles “compartilham” em tempo real os registros fotográficos, sem precisarem de uma revista e/ou jornal para exibir tal material. Com isso, as leituras visuais se tornaram diversas e a fotografia documental adentrou-se, de modo tênue, no chamado Novo Jornalismo dos anos 60.

Sousa sugere que a nova geração de documentaristas está mais interessada em gerar comentários visuais sobre o mundo do que em simplesmente relatar visualmente as notícias desse mundo (Sousa, 1998, p. 163). Isso indica uma mudança de foco na fotografia documental, onde os fotógrafos não se limitam apenas a registrar eventos ou situações, mas também buscam transmitir uma mensagem mais profunda e reflexiva sobre questões sociais, políticas ou culturais por meio de sua obra visual.

Observa-se que os fotodocumentaristas contemporâneos têm uma abordagem mais ampla e inclusiva em relação à sua prática. Eles não apenas buscam capturar elementos documentais, como fatos ou acontecimentos, mas também estão preocupados com aspectos estéticos da imagem. André Rouillé, em seu livro “A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea” (2009), explora essa dicotomia da fotografia entre arte e documento. Ele argumenta que a fotografia contemporânea pode ser vista como um meio híbrido, que une aspectos estéticos e documentais em uma única obra. Nessa perspectiva, a fotografia não é mais apenas um meio de registrar a realidade, mas também uma forma de expressão artística, onde tanto os valores estéticos quanto os documentais são aproveitados simultaneamente.

Essa abordagem dual da fotografia, como arte e documento, permite que os fotógrafos explorem questões complexas, enquanto desafiam as fronteiras tradicionais entre a arte e a reportagem. Ao integrar elementos estéticos e documentais em suas obras, os fotodocumentaristas contemporâneos são capazes de criar imagens que não apenas informam, mas também provocam reflexão e engajamento por parte do espectador, tornando-se assim agentes ativos na construção de narrativas visuais significativas sobre o mundo que nos rodeia.

A fotografia documental nos dias de hoje continua a desempenhar um papel fundamental na sociedade contemporânea e a causar impacto social e político. No entanto, sua prática evoluiu consideravelmente ao longo do tempo, refletindo as mudanças sociais, tecnológicas e culturais. Hoje, os fotógrafos documentais têm à sua disposição uma variedade de ferramentas e plataformas para compartilhar suas histórias e perspectivas com o mundo, o avanço da tecnologia permitiu isso. E com o uso das redes sociais e da internet, eles têm a capacidade de alcançar públicos globais instantaneamente, sem depender de veículos midiáticos ou qualquer outro tipo de deslocamento.

No Instagram, por exemplo, há demasiado número de contas de fotógrafos que estão lá a publicar os seus trabalhos ou a usar como uma espécie de portfólio. Mas, há também um número grande de amadores, pessoas que abraçaram a “estética” documental em troca de likes.

As fotografias do jornal A Sirene

As fotografias, com sua função singular de capturar e comunicar experiências humanas de maneira profunda e imediata, também desencadeiam a produção de sentido, tanto para quem as observa quanto para o assunto que é fotografado. No contexto do jornal A Sirene, essas imagens transcendem a mera representação visual e assumem o papel de testemunhas dos impactos causados às vítimas do crime ambiental, os atingidos. Ao examinarmos algumas dessas fotografias, mergulhamos em narrativas visuais que não apenas informam, mas também evocam emoções, provocam reflexões e documentam a luta das comunidades atingidas. Nesta análise, exploraremos como fotografias do jornal se tornam não apenas documentos visuais, mas também uma ferramenta de preservação da memória.

Na capa da primeira edição do jornal A Sirene, uma fotografia com alguns dos atingidos no novo terreno destinado a ser o local do futuro Bento Rodrigues. Essa fotografia é acompanhada, na contracapa, por um texto intitulado “O que queremos do velho no novo Bento”, que ecoa os sonhos e aspirações dos atingidos para a reconstrução de suas vidas e comunidade. O atingido Cabeção falando que gostaria que tivesse as serenatas, Maria Lúcia deseja a escada de pedra, Pastinha o pé de esponjeira, Ana Beatriz as brincadeiras na rua e Maria o banco de pedra da praça. A fotografia é sem edição, um retrato simples, tirada com uma câmera digital, num dia de sol e que serve como um lembrete tangível do que está em jogo para eles e do que estão determinados a lutar: seus direitos e a reconstrução de suas vidas.

Figura 3



Jornal A SIRENE (2016b, capa)

Figura 4



Jornal A SIRENE (2016a, contracapa).

Essa segunda fotografia, presente na contracapa da edição 3 do jornal, retrata Dona Tita, uma senhora de 93 anos, que fala da importância do vínculo dos atingidos com as regiões onde viviam anteriormente. Esta imagem apresenta características documentais pela estética e também por testemunhar a história e os sentimentos daquela atingida. Um retrato modesto, onde ela sorri timidamente, transmitindo um sentimento de resiliência. O texto que acompanha a fotografia, escrito como citações de uma conversa, expressa a saudade pelo território atingido e as dificuldades encontradas ao se adaptar à cidade, enriquecendo ainda mais a narrativa presente na imagem.

Cota, filha de Dona Tita: Ela sente saudade de tudo. De acordar cedo, do serviço, de soltar as galinhas, buscar bezerro...”
Nonô do Gama, filho de Dona Tita: “Ela já trabalhou muito. Ela ia até Monsenhor Horta (quase 12 quilômetros) a pé com um balaio de ovo na cabeça”. (ASirene, edição 3, p. 20)

As próximas imagens integram uma matéria intitulada “Intimidade Provisória”, na qual são documentados os armários fornecidos pela mineradora às comunidades atingidas. Estes armários possuem o mesmo padrão de cor e formato, no entanto, cada família atingida os arrumava de maneira particular. O objetivo foi de ressignificar um objeto, transformando-o talvez em uma memória daquilo que foi perdido. As fotografias aqui são uma tentativa de testemunhar essa experiência de adaptação e reconstrução após o crime.

Na matéria ainda há dois textos complementares e uma frase: “Superar padrões impostos pela perda da memória”. Um dos outros textos é um poema famoso de Manoel de Barros, cujas palavras adicionam uma outra camada de significado à narrativa visual. Esses elementos juntos proporcionam uma visão mais íntima da vida dos atingidos, o lidar com a memória, com os novos móveis e com a nova casa.

Figura 5



Jornal A SIRENE (2016c, p. 6).

As últimas imagens que encerram as análises deste artigo também fazem parte da edição 8 do jornal. Nesta matéria, são apresentados retratos dos atingidos com os objetos que conseguiram recuperar da lama após a catástrofe. Entre eles, está D. Irene, que tinha grande apreço pela música e conseguiu recuperar seu pandeiro. Também aparece Elisete com seu álbum de formatura. Além disso, há o relato de Sandra, que retornou a Bento Rodrigues e conseguiu resgatar suas panelas. E a matéria também inclui alguns relatos complementares, sem foto, como o de Odileia, que guarda apenas a roupa que vestia no dia, e de Mônica, que só possui as chaves de casa.

Essa matéria traz a narrativa do trauma e a preservação da memória, destacando não apenas a luta dos atingidos para reconstruir suas vidas, mas também a importância dos objetos recuperados. Cada item resgatado da lama representa não apenas um mero objeto material, mas uma parte da história e da identidade dessas pessoas.

Figura 6



Jornal A SIRENE (2016c, p. 4).

Desde a imagem que ilustra a capa da primeira edição, que expressa os sonhos e aspirações dos atingidos para a reconstrução de suas vidas e comunidade, até esses últimos retratos dos objetos resgatados da lama, cada fotografia conta uma história única e significa

um testemunho único. Histórias de vida que compartilham a vivência e memória do crime ambiental de 2015 e que usam o jornal como um espaço onde podem falar e contar de tudo.

Considerações futuras

Porque as fotografias de um jornal, o A Sirene, passaram a ter valor de documento para os atingidos? Como essas fotografias passaram a ser recortadas do jornal e colocadas em portas retratos e outros lugares? Essas fotografias ganharam um novo significado. Como a fotografia documental se fez responsável por essa ressignificação?

Diante disso, o problema proposto na pesquisa que esse artigo foi fruto, é de investigar a fotografia documental a partir de edições impressas do jornal A Sirene e com elas entender de que forma o projeto estético do jornal apresenta esse tipo de fotografia em seu veículo. O objetivo é investigar a convergência e interação entre fatores temporais, critérios de valor notícia, construção de narrativas visuais e preservação da memória no jornal, evidenciando as dinâmicas complexas que influenciam a seleção e apresentação de imagens em suas matérias.

Além disso, para as considerações futuras, planeja-se complementar a análise das edições do jornal A Sirene com a coleta de depoimentos dos atingidos. Esses depoimentos vão tratar sobre o impacto das fotografias em suas vidas, abordando questões sobre o antes e depois do crime, o papel das imagens na memória e nas suas lutas e como as fotografias ganharam novos significados em suas vidas.

Pretende-se, portanto, contribuir para os estudos no campo da comunicação e promover novos diálogos sobre o crime ambiental de 2015. Além disso, esta pesquisa visa conceber e fomentar estudos

científicos e artísticos sobre a fotografia documental contemporânea, buscando também preservar a história dos atingidos por meio de uma abordagem que integra conceitos científicos, fotográficos e afetivos.

Para encerrar o artigo, é oportuno trazer à tona um poema do Carlos Drummond de Andrade que desde muito tempo fala do perigo das mineradoras não só ao meio ambiente, mas às vidas das pessoas.

LIRA ITABIRANA

I

O Rio? É doce. A Vale? Amarga. Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

II

Entre estatais
E multinacionais, Quantos ais!

III

A dívida interna. A dívida externa
A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos Sem berro?

Referências

Equipe Editorial. (2024, janeiro 31). Dorothea Lange, a fotógrafa da depressão. *arte|ref*. <https://arteref.com/fotografia/dorothea-lange/>

Jornal A SIRENE. (2016a, junho 5). Jornal A Sirente - Ed. 3 (junho). *issuu*. https://issuu.com/jornalasurene/docs/a_sirene_ed3_junho_issuu

Jornal A SIRENE. (2016b, junho 6). Jornal A Sirente - Ed. 0 (fevereiro). *issuu*. https://issuu.com/jornalasurene/docs/sirene_final_diogo_bx

Jornal A SIRENE. (2016c, novembro 6). Jornal A Sirente - Ed. 8 (novembro). *issuu*. https://issuu.com/jornalasurene/docs/asirene_ed9_novembro_issu

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. Senac.

Sousa, J. P. (1998). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Argos/Letras Contemporâneas.

AUDIOVISUALIDADES

O CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA E SUAS INTERTEXTUALIDADES ÀS OUTRAS ARTES: LINGUAGEM, MEMÓRIA E CULTURA

Osvando J. de Morais¹

O cineasta Manoel de Oliveira e sua profunda e longeva ligação com a literatura, música, pintura e o teatro o torna um realizador cinematográfico muito especial por acumular experiências e vivências que se fazem presentes em toda a sua obra. E é exatamente por estas relações que sua obra está carregada de imagens especiais como instrumento de conhecimento (Aumont, 2007). O objetivo deste trabalho é tentar entender uma ínfima parte do cinema de Oliveira, diante da riqueza de seus filmes. Pretende-se ressaltar alguns elementos característicos, não como uma repetição trivial, característicos de sua obra, mas como um

1. Professor permanente do programa de pós-graduação em Mídia e Tecnologia da UNESP.
Doutor em comunicação social pela Escola de Comunicação e Artes - USP.
osvando.j.morais@unesp.br

poder artístico transformador imenso que resistiu e soube se adaptar às mudanças tecnológicas da sétima arte com suas transformações e revoluções que vão desde o primeiro cinema silencioso ao cinema colorido, por exemplo. Este caráter transformador pode ser usado como ponto de partida para avaliar o contexto e ao mesmo tempo reforçar os elementos culturais que são percebidos e pensados em relação ao seu fazer artístico e como ferramenta de produção de imagem. Nosso propósito, neste trabalho, é o de analisar alguns recortes da obra de Manoel de Oliveira, classificada por Paulo Schettino (2002) como Cinema de Velho, um cinema muito especial feito por alguém que muito viveu e tem o quê contar.

Por outro lado, não é nosso propósito repetir discussões sobre sua obra que já foram exaustivamente discutidas e muito menos fazer um resumo dos complexos problemas estéticos e da natureza de sua linguagem, mas situar este Cineasta que se reconstruiu a todo instante e sobreviveu como artista ao longo do século XX, assimilando os importantes acontecimentos da Europa Ocidental, justificando uma contínua troca. Estas imagens se constituem como instrumentos de uma cultura unificada, representando domínios políticos que se confundem e interferem na arte e em seus processos de construção.

O cinema de Manoel de Oliveira, em nossa análise, possibilita acumular e reavaliar as ideias sobre as artes imbricadas ou híbridas que registram imagens como forma de prolongamento que tem no cinema uma manifestação considerada indissociável do contexto temporal, geográfico, histórico e político. No entanto, é preciso explicar que o cineasta português aprofunda o conceito de cinema como a síntese de todas as artes. Em sua linguagem há um modo de ver contemplativo

que foge aos padrões cinematográficos comerciais, constituindo em uma verdadeira resistência. São as artes plásticas como referência que oferecem elementos deste mesmo modelo.

Um dos exemplos mais essenciais é o filme “O meu caso/ Mon Cas” (1986). Neste filme há relações intertextuais como forma, conteúdo e linguagem em que os sentidos se constroem por estabelecer detalhadamente como as imagens fazem a mediação direta ente as várias artes e processos. Este é o reflexo de sua profunda identificação e ligação com o escritor português José Régio. As imagens pictóricas organizam uma narrativa como prolongamento de uma cultura para explicar e ampliar o sentido específico do contexto geográfico.

Os enquadramentos e os planos fixos usados como insistência aproximam e resgatam a estrutura cênica do Teatro. Há teatralidade em tudo. Em especial atenção às artes que compõem o cenário, além de muitos outros elementos. Kandinsky, Picasso e Da Vinci são referências essenciais que completam, indiretamente a construção de sentidos narrativos diferentes, mas duradouro. É a sobreposição do renascimento com impressionismo e expressionismo. Uma réplica como crítica e como possibilidade que se funde ou se confunde tecnicamente. É o tempo rápido e instantâneo da memória, que deforma ou cria outra forma, seja como reflexos rápidos e sobrepostos de várias imagens, seja como algo inteligível e não menos essencial. São os sentidos da memória que afetivamente se constroem e se fixam como arte. É a memória eternizada como imagem.

É o velho cineasta que se propõe a contar, ele é o narrador que, no entender da pensadora brasileira Eclea Bosi (2023), torna-se um mestre do ofício que conhece o seu mister e que tem, portanto, o dom

de seu conselho e a ele já foi dado o tempo necessário para abranger toda uma vida. É inegável, segundo Eclea, que as pessoas que conseguem escutá-lo, acabam percebendo ao seu redor aquela aura especial que a autora chama de uma atmosfera sagrada que circunda o narrador.

A arte de Oliveira sintetiza tudo: transforma em personagens pessoas que tiveram e continuam a ter no Cinema e na arte, além de sua realização, os motivos norteadores de suas vidas. Não bastava somente gostar de cinema, como muitos de nós espectadores gostamos. Houve, em um determinado momento de suas vidas, e que ainda perdura ao longo do tempo, um impulso de mudar de lado, indo por detrás das câmeras, e desnudar-se, no intento de expor aos outros o que tinham para contar. Dar vazão à necessidade de dizer e mostrar através de um meio de comunicação que lhes propiciaria a chance de explorar o verbo e a máscara. E, fatalmente seria o Cinema, investido de sua característica de meio audiovisual de comunicação. Existem algumas diferenças substanciais principalmente no que tange à continuidade de realizações. Manoel de Oliveira apresenta uma filmografia estendida desde o seu primeiro filme realizado em 1931, aos 23 anos de idade, com inovações, por meio de elementos da pintura e do teatro, aproximando ou imbricando o cinema às outras artes que tem a singularidade estética como característica principal observável ao longo de toda a sua existência.

O cinema entendido como uma série cultural apresenta, ao longo de toda a sua história, períodos de visíveis bolsões de estagnação alternados, por outro lado, com verdadeiros surtos de produção. Estes surtos coincidem com a exploração serializada de temas que se repetem nos diversos filmes produzidos tanto na Europa como em outras partes do mundo. Assim, Oliveira transporta para o cinema um modo vida

Português com todas as convenções que julgava importante. Em sua fecunda produção o jeito de ser português adquire sentidos especiais que cobre aproximadamente toda a sua obra.

E deste posicionamento cultural, o cinema português ganhou projeções e soube explorar o filão que se apresentava a partir da necessidade da indústria cultural de divulgar seus produtos, mas continua muito represado no período pós segunda guerra mundial. A produção fílmica do cineasta melhora um pouco quando entra em declínio a ditadura salazariana – ponto emblemático da turbulência política que então assolava o país desde a década de 1930.

Manoel de Oliveira definia o cinema como tudo que está à frente das câmeras. No entanto, a vida está no teatro. E é desta relação com a vida que articula as diferentes formas de arte em um mesmo objeto, assim, o seu cinema que se constitui em uma intensa relação dialética com as outras artes, mais especificamente com o teatro que é a sua base estética.

Esta sólida relação com o teatro foi propiciada e incentivada por José Régio, grande escritor, dramaturgo -múltiplo, atuava em quase todas as áreas das letras e da cultura. Pode-se dizer que foi a partir do encontro com o teatro que Oliveira assumiu em sua obra o conceito mais elementar do cinema como a “fotografia em movimento” que, de certa forma, será o seu modo muito especial de se manifestar e de fazer filmes (Preto, 2009).

Paulo Schettino (2007) relata que teve um encontro especial com Manoel de Oliveira, dezembro de 2005, em viagem um tanto oficial ao Brasil, o diretor português apresentou-se aos alunos e professores do curso de Cinema da Faculdade de Comunicação da FAAP-Fundação

Armando Álvares Penteado, na capital de São Paulo. Na ocasião, proferiu extensa palestra sobre as Artes, de modo geral e, principalmente, Cinema. Suas palavras sabiam ao gosto de quem provara o fruto do cinema dos primeiros tempos, pois lá estivera e, assim, não dizia por ter lido ou ouvir dizer. Como já relembramos as palavras de Eclea Bosi (2023), acrescenta que a plateia ficou tomada pelo maravilhoso ante a imperceptível aura a emanar de Oliveira.

A partir das falas de Schettino, em outro trecho, pode-se complementar que era principalmente nos jovens, tão buliçosos e inquietos, costumeiramente, que se podia observar a espontânea reverência de estar possuindo um momento único: confrontar-se com a própria história viva do Cinema. E o mestre foi generoso! Viajava entre as teorias da arte e do cinema entrelaçadas com sua própria vida. Pródigo, não se preocupou com o tempo e manteve a atenção da plateia presa pelo fascínio de suas palavras a discorrer sobre o tempo de sua juventude e a eclosão dos variados “ismos” que pululam nas disciplinas ora estudadas.

Modernismos e surrealismos, em sua eclosão nos anos loucos – décadas de 20 e 30, lembrados por testemunha daqueles tempos. Generoso também foi ao atender as perguntas quando após sua fala deu-se início ao debate com os presentes. Para os que pesquisam as relações possíveis entre as Literaturas e o Cinema, foi a oportunidade ímpar de escutar Manuel de Oliveira, dissecando as intertextualidades possíveis entre os dois meios de comunicação. Instado por todos, cunhou algo que poderíamos chamar de “específico literário” – imagens formadas por palavras e intraduzíveis para um meio que se expressa por imagens fotográficas, tal como o cinema. E apontou a existência desse algo,

talvez a literalidade das Teorias Literárias - presente nas obras de um Camilo Castelo Branco e de Eça de Queirós.

Estas discussões servem ainda hoje para aclarar a problemática enfrentada pelos cineastas ao tentarem transformar em filmes as obras da literatura. Indagamos sobre a mudança de atitude do escritor José Saramago que antes preconizava a separação dos meios, e por diversas vezes disse à imprensa que jamais venderia um texto seu para o Cinema. E, no entanto, seu *O evangelho segundo Jesus* fora adaptado para o teatro brasileiro, inclusive com récitas em Portugal, e o cineasta brasileiro Fernando Meirelles cuidava dos preparativos para a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. Para Oliveira, discorrer sobre as aproximações e distanciamentos entre os dois meios e sua experiência pessoal na questão das adaptações de obras literárias para o cinema torna-se corriqueiro. O cineasta não se identificava com o mundo literário de Saramago. Conclui-se que não tinha nenhum interesse na adaptação dos textos literários deste autor cujo motivo residia, principalmente, nas especificidades e diferenças de suas leituras de mundo.

Manoel de Oliveira era um pensador e acreditava que não existia proximidade do cinema com o mundo. Como leitor percorria estranhos caminhos que o aproximava cada vez mais do teatro. A câmera do cineasta fazia o papel na construção de “*Tableau vivant*”, um teatro construído a partir de uma outra obra, como se fosse o primeiro contato com o espaço teatral, como se fosse um primeiro momento, mostrando todos os mecanismos de uma filmagem (Oliveira, 2008). Texto, câmara, luz, ação? Mas, se é ele mesmo, o diretor, adverte não se tratar verdadeiramente de um filme típico! Ele chama este processo de “*rompimento*”, com a ilusão de realidade, além de confessar literalmente que se trata

de uma metalinguagem, feita de maneira reflexiva, com planos lentos e demorados, sem tempo narrativo ou outro tempo para narrar. Esta seria outra narrativa, que não o impediria de burilar as contemplações na construção das imagens ocultadoras e organizadoras de um outro tipo de cinema.

Neste contexto do cinema como reflexão, também sem pressa narrativa, já se arrolam duas perguntas. Se não se trata de um cinema modelo, então, o que seria? E o representado seria uma nova proposta de linguagem? Qual seria? Há em sua obra, referência a um modo de viver, ou filosofar, como sinônimo de busca, pois o diretor está a determinar ao dizer, claramente: venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da eminência de que há ou havia outros modos de fazer (Preto, 2008).

E, Oliveira se volta, pascalinamente, às estrelas, não àquelas do mestre, que ante ao seu silêncio eterno nos espaços infinitos a guardarem ciosamente os segredos ocultos e impenetráveis de seu criador. Mas, às de Teatro, pois o que virá – afirma - será o resultado de um processo contemplativo e reflexivo! São outras as narrativas clássicas portuguesas a povoarem, não mais lácteos e sim dourados caminhos de seu imaginário e das pessoas. José Régio, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz e Camões, por exemplo!

Manoel de Oliveira é, como na mitologia grega que antecipava a metamorfose de seres humanos em estrelas, a substituir a morte por um “encantamento”, como queria o nosso Guimarães Rosa. O encantamento produzido pelas estrelas nos homens, ao longo de toda a História, fez com que eles as dotassem de uma carga simbólica mítica transformando-as na mais perfeita representação do eterno em sua ânsia humana de imortalidade. Assim, há o Teatro dentro de seus filmes, seria um excesso

ou uma proposta de linguagem? A culpa, se é que existe, é a de propor vencer as barreiras políticas a favor das culturais.

Oliveira como todo artista queria fixar o efêmero, transfigurando-o no instante exato de suas metamorfoses como ser humano, como exercício intelectual. Escolhe figurativizar as pessoas sem “encantamento” que continuarão a perceber a realidade transformada em senso crítico. Seu desenho como diretor e roteirista de seus próprios filmes, circunda os múltiplos filmes que acabam por se transformarem em um enigmático testamento. Este resultado, talvez possa ser creditado na decisão acertada de ter penetrado no universo literário de seu amigo José Régio (1957), mesmo sabendo das dificuldades e armadilhas de transpor para imagens a matéria vertente de uma anti-narrativa interiorizada do escritor. Saiu-se bem, tornou-se no mais importante cineasta português, como atestam o público e crítica especializadas que dispensam outros debates.

Devemos reafirmar com mais insistência que entre todas as artes, o teatro é a arte que mais possibilita refletir sobre a condição humana e esse aspecto é o que mais interessa a Oliveira. Em sua busca existencial, adquire uma profunda consciência do homem moderno e sua angústia. E, por isso mesmo, faz uma profunda imersão às fontes literárias adaptando do escritor português, José Régio, seu texto dramático “O meu caso/Mon Cas” (1967). De maneira exemplar, são inúmeros os aproveitamentos do texto partida de autoria de José Régio. A literatura dramática deste escritor nos leva, através do trabalho sensível do cineasta, para o interior da alma humana. As personagens variam apenas na sua maior capacidade de agir.

Especificamente, encontra-se no filme “Mon Cas” uma proposta estética que sistematiza um processo já, naquele contexto, em fase de

amadurecimento que caminha em direção ao engajamento político e aproveitamento do distanciamento crítico brechtianos. Pensou-se que Oliveira temera arriscar evitando percorrer outros caminhos, ou na pior das hipóteses, garantir-se ao repetir uma fórmula que dera certo no teatro. Independentemente de qualquer suposição crítica, este trabalho constitui-se em uma obra fílmica importante, e o principal: personagens densos muito bem delineados e com direção de grande rigor de realização. Manoel de Oliveira, ao longo de sua vida recebeu inúmeros prêmios a atestar o profundo conhecimento da carpintaria do Cinema que o cineasta possui.

Manoel mostra suas preferências pelo processo de adaptação fílmica de textos literários. As “costumeiras e já conhecidas dificuldades financeiras” a que aludimos acima que acometem o diretor quando resolve produzir seus filmes, muito provavelmente tem raízes em uma certa rejeição pelo mecanismo comercial. Afinal, o cinema norte-americano nunca escondeu as suas origens mercantis. É sabido que muito antes de se formar como entidades próprias a regularem a comunicação nos EUA, esta era conduzida e monitorada pela Câmara de Comércio.

No contexto do século XX, o rádio e o cinema, nos anos vinte, e a televisão, que se consolida logo no período imediato à segunda guerra mundial, tiveram seus inícios sobre a égide do lucro sobre seus produtos que afirmariam a possibilidade de se vender bens simbólicos, portanto intangíveis, prática que iria inaugurar o que a Escola de Frankfurt chamaria de Indústria Cultural. Não apenas bens concretos e materiais, tais como batatas e cebolas e sapatos e bolos, mas também sonhos, ilusões, utopias, ideologias, que terminam por configurar as culturas dos grupos sociais.

Custou, e tem custado muito, ao resto do mundo, aprender que, se por um lado tudo pode ser business, por outro, que todo business is business. Nada existiria fora do mercado. Sem o aparato que envolve o filme como um produto acima de tudo comercial, a sua realização seria, como tem sido nos países periféricos da América Latina como Portugal, uma aventura quase romântica.

Na realidade, o cinema português daqueles tempos tratava-se de um processo off Broadway, à margem dos grandes Estúdios, sem veleidades de competir no universo do cinema internacional. No entanto, a trajetória de Oliveira não foi efêmera, em sua existência, produziu obras que o tempo e o público valorizaram. Um de seus maiores sucessos de público e crítica, tanto nacional quanto internacional – *O Meu caso/” Mon Cas”* é uma adaptação da forma dramática para o formato de roteiro cinematográfico. Isto quer dizer que o diretor assumiu contar uma história já contada em outro suporte, em outro veículo. O conceito de adaptação implica em acréscimos, supressão e invenção de muitas outras cenas, passagens e equivalências exigidas pelo outro meio (Morais, 2000).

O cinema tornou-se para o diretor em uma entidade sem a qual não consegue viver e a lhe fornecer a energia para continuar a fazer o que sabe fazer: Cinema, independentemente da idade que acreditamos ser a sua qualidade principal, pois acumulou repertório para fazer experimentações com voz off, imagens com ou sem sons, intertítulos e legendas (Baecque e Parisi, 1999).

É neste sentido que “*Meu caso/Mon cas*”, o filme, se estrutura em quatro partes ou em quatro Repetições/Répéticion. As cenas traduzem a ideia de que a vida é uma longa repetição de ruídos, de sons, de cenas, de pessoas, paisagens e coisas. São processos que conduzem a

uma reflexão muito especial que é a reflexão contemplativa. É um convite para que espectador entre dentro do filme e participe da cena. Em seguida, fecha-se a cortina do teatro e dá-se o início ao filme. O texto de José Régio está inteiro nesta etapa: igual no conteúdo, diferente na forma. Mas o intuito de Oliveira, como ele mesmo diz: é contar uma história já contada. Contar a seu modo.

Na segunda repetição, O diretor usa o efeito do preto e branco e técnicas do cinema silencioso, ao som do monólogo de Samuel Becket (Foirade II) para mostrar que a vida é o teatro e o cotidiano com suas experiências é o que se opõe à vida.

Já na terceira repetição, teatralmente as imagens surgem desconectadas, caracterizando a incomunicabilidade associada à própria vida, esmiuçando temas e formas para expor a agonia humana no mundo contemporâneo, por meio de uma metalinguagem extrema, transformando e povoando o mundo com espectadores que veem e se veem. A vida cotidiana ou a perda da vitalidade, com acontecimentos inanimados, desalmados.

Repetições do mundo, desde que o mundo é mundo, entramos na quarta repetição/répétition com acréscimos ou soma com o livro de Jó, texto essencial do velho testamento com uma espécie de alegoria da persistência, da resistência e resignação. Como sabemos, Jó resiste a todas as tentações, lembrando que devemos dar atenção especial aos sofredores e inocentes (Martins, 2017).

Referências

Aumont, J. (2007). *O olho interminável: cinema e pintura*. Cosac Naify.

Baeque, A. de, & Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Campo das Letras. (Campo do Cinema, 3).

Bosi, E. (2023). *Memória e sociedade*. Companhia das Letras.

Martins, A. (2017). *Os pobres em Manoel de Oliveira*. In R. S. Junqueira (Org.), *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira* (pp. 33-52). Todas as Musas. (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade).

Morais, O. J. (2000). *Grande sertão: Veredas – O romance transformado*. EDUSP/FAPESP.

Oliveira, M. (Diretor). (1986). *O meu caso [Mon cas]* [Filme]. Filmargem; Les Films du Passage, S.E.T.E. Oliveira, V. T. de. (2008). *Eisenstein ultrateatral: Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Sergei Eisenstein*. Perspectiva.

Preto, A. (2008). *Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra*. Fundação de Serralves.

Preto, A. (2009). *Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar*. In F. Loureiro, & P. Pinto (Coords.), *Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas* (pp. 10-76). Câmara Municipal de Vila do Conde; Fundação de Serralves.

Régio, J. (1957). *Três peças em um acto* (pp. 57-87). Portugalíia.

Régio, J. (1967). *Três ensaios sobre arte* (pp. 104-170). Portugalíia.

Schettino, P. B. C. (2002). *O novo cinema brasileiro* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].

Schettino, P. B. C. (2007). *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Ateliê Editorial.

DO CÉU À TERRA: UMA ANÁLISE SOBRE OS ESTEREÓTIPOS VIOLENTOS PRESENTES NOS FILMES “CIDADE DE DEUS” E “CIDADE DOS HOMENS”

*Adriel Henrique Francisco Cassini¹
Agnes Campos de Faria²
Gisele Cristina Rodrigues Correa³
Raissa Pimentel⁴*

Ao analisar os desdobramentos que envolvem a temática do cinema na contemporaneidade, é possível deparar-se com problemas nas relações entre indivíduo e sociedade, as quais envolvem esferas políticas, econômicas e ideológicas. Como Ismail Xavier (1983) pontua, a obra de

-
1. Especialista em História da Arte
Discente de Mestrado em Comunicação FAAC / Unesp
adriel.cassini@unesp.br
 2. Discente de Mestrado em Comunicação FAAC / Unesp
agnes.faria@unesp.br
 3. Discente de Mestrado em Comunicação FAAC / Unesp
gisele.correa@unesp.br
 4. Discente de Mestrado em Comunicação FAAC / Unesp
raissa.pimentel@unesp.br

arte não se desassocia da sociedade, ao contrário, é produto dela. Sendo assim, o cinema apresenta-se como importante meio de comunicação de instrumento de poder, tendo relação com o sujeito e a história, sendo capaz de influir na “maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo” (Hobsbawm, 1977, p. 240). De forma assertiva, Goliot-Lété e Vanoye (2012) argumentam que para além do campo e da linguagem artística, essa sétima arte é um objeto culturalmente construído no campo discursivo em relação à sua época de produção. Nesse sentido, as produções fílmicas são carregadas de discursos e relações de poder, seja por quem o produz, seja pela sua condição sócio-histórica, pois “todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens” (Ferro, 1992, p. 19).

As obras cinematográficas brasileiras passaram por um longo processo de experimentações de suas narrativas para compor dentro da sua Sétima Arte temas que retratam aquilo que seria nacional. Com grande significância para o cinema brasileiro, surgem movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, com o intuito de buscar uma identidade nacional e temas que denunciasses as mazelas da sociedade. O popular compõe o tema central no cinema brasileiro, sendo novamente colocada nos filmes da Retomada, mas agora com outros vieses. A partir dos anos 90, as películas envolvem personagens afrodescendentes, nordestinos, assim como a geografia das favelas e as tradições nordestinas. Para o teórico de cinema Fernão Ramos (2018),

o popular para a sociedade brasileira pode retratar o que Pierre Bourdieu chama de *habitus*, um sistema de práticas e pensamentos que estabelecem um estilo de vida com gostos e valores culturais bem determinados e particulares, que acompanham a prática de agentes estruturados socialmente. (2018, p. 430)

Logo, a imagem do popular nos anos 1990 ganha reconhecimento tanto nacional quanto internacional. Com filmes de grande repercussão como *Cidades de Deus* (Meirelles & Lund, 2002), *Carandiru* (Babenco, 2003) e *Ônibus 174* (Padilha & Lacerda, 2002). Estes filmes evidenciam o mal-estar da sua época, convidando os telespectadores para a reflexão e debate entre os vencidos e vencedores – um sintoma social oriundo da falha estrutural da sociedade brasileira. Todavia, para além da construção de uma identidade cultural e da denúncia, por meio do potencial abrangente do meio de comunicação em massa, os filmes popularizados constroem imaginários de um cenário violento que, de certa forma, é vendido por meio da distribuição e sustentam estereótipos de naturalização de violências contidas no cotidiano regional.

No caso das favelas cariocas, elas já contam com um processo de construção regado por injustiças sociais e uma represália atual por parte das autoridades e das classes altas. Nesse sentido, ao representar as comunidades como lugares que são perigosos e de criminalidade, o cinema acaba por corroborar ainda mais os estigmas e estereótipos existentes. Posto isso, este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos dos filmes *Cidade de Deus* (Meirelles & Lund, 2002) e *Cidade dos Homens* (Morelli, 2007)⁵, a fim de problematizar como ambas as películas acabam por cristalizar os estereótipos e estigmas das favelas, por meio da violência como espetáculo, o que reforça a descontextualização da cultura brasileira no exterior. É importante ponderar a importância destas obras, assim como seu primor cinematográfico. Neste sentido, não

5. Estes filmes brasileiros são um dos mais conhecidos e difundidos no meio cinematográfico internacional, e por muitas vezes, usados num contexto social de referência para o que se reforça da cultura brasileira durante o turismo e no exterior.

é intenção desvalorizar tais filmes, mas refletir questões pertinentes no que concerne sobre as consequências da descontextualização da violência e dos problemas sociais que as favelas vivenciam no seu dia a dia.

Favelas Cariocas: do surgimento aos estereótipos

Assim como outros diversos setores sociais brasileiros, as favelas cariocas também são alvos de diferentes tipos de estereótipos, especialmente vindos dos meios de comunicação. Segundo Bentes (2007), as favelas são o cartão-postal de uma miséria histórica não superada, no qual despertam um fascínio sobre nós, combinado com expressões de horror e repulsa. Contudo, antes de uma análise sobre os estereótipos em si, é preciso um breve olhar para o processo de formação das comunidades cariocas.

Conforme explica Ferreira (2009), no início de 1900, Pereira Passos, então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, promoveu uma intensa reforma urbana, no qual, com o objetivo de construir prédios modernos, ordenou a derrubada de diversos imóveis, sendo a maioria deles habitações de pessoas de classe baixa. Além disso, o prefeito impôs rigorosas normas urbanísticas, que configurou com a inviabilização da área central da cidade para os mais pobres. Por fim, devido aos precários meios de transporte, os trabalhadores tiveram que residir próximo aos empregos.

Logo, de acordo com o autor, houve uma fusão geográfica entre a população mais abastada e a mais carente. “Assim é que observamos um grande número de favelas localizadas em bairros nobres da cidade. Contudo, importa reconhecer que a própria concepção de ‘morador do morro’ e ‘morador do asfalto’ por si só já denota a divisão” (Ferreira,

2009, s.p.). Além dessas questões, outras injustiças sociais contribuíram para o nascimento das comunidades cariocas, como os discursos médico-higienistas, que consideravam os cortiços - principal habitação da população de classe baixa - um locus da pobreza, da vagabundagem e das epidemias. Desse modo, medidas administrativas proibiram a construção de mais cortiços no Rio de Janeiro (Valladares, 2000).

Em um retorno para o debate dos estereótipos das favelas cariocas, um dos pontos centrais são as narrativas sobre a violência. Desse modo, uma direção assertiva em torno da temática são os estudos de Coimbra (2001), que retratam a subjetividade midiática na construção de um mito sobre as classes perigosas e a violência urbana. De acordo com a autora, a polícia também contribuiu para a expulsão dos mais pobres dos centros urbanos rumo às favelas, bem como o estereótipo violento das mesmas.

Constatamos que ao longo de todo o século XX, os ‘territórios dos pobres’ são descritos como ameaçadores e perigosos e a preocupação das polícias sempre foi a de ‘limpar’ o centro e as zonas ‘nobres’ das cidades desses elementos perniciosos, deslocando-os para regiões cada vez mais distantes. (Coimbra, 2001, p. 140)

Os estudos de Coimbra (2001), ao indagar sobre o poder do mundo midiático na construção dos sujeitos, também auxiliam a entender a midiaticização dos casos de violência nas favelas cariocas.

Partimos do pressuposto de que a mídia é atualmente um dos mais importantes equipamentos sociais no sentido de produzir esquemas dominantes de significação e interpretação do mundo e que os meios de comunicação, portanto, ‘falam pelo e para os indivíduos’. Esse equipamento não nos indica somente o que

pensar, o que sentir, como agir, mas principalmente nos orienta sobre o que pensar, sobre o que sentir. (Coimbra, 2001, p. 29)

Ademais, o mundo do crime é um produto midiático, em que é alimentado pela grande mídia através de uma posição individual, ou seja, sem uma contextualização. No caso específico da violência nas favelas cariocas, os veículos de comunicação a enxergam como algo paralelo em relação à violência urbana e à marginalização oriunda dos problemas sociais (Henriques et al., 2012).

Portanto, a partir da construção de um histórico de grandes injustiças, bem como das influências dos meios de comunicação na formação de um imaginário popular, as comunidades, conseqüentemente, são apontadas como sinônimo de violência, miséria, sujeira e desordem (Fernandes, 2005). Ainda nessa questão, o autor traz à tona o pensamento das classes dominantes, no qual “se as favelas são tomadas como fontes de problemas, deduz-se que uma cidade melhor, mais maravilhosa, seja uma cidade sem favelas e sem favelados” (Fernandes, 2005, p. 49).

Cinema Brasileiro: brasilidades, cultura popular e denúncia social

No começo do cinema nacional, os artistas queriam desenvolver-se de uma maneira independente e autônoma, trazendo reflexões positivas, assim como críticas para os novos tempos que surgiam, a fim de representar em seus filmes discussões acerca da cultura e as condições do Brasil. A discussão do que seria propriamente “nacional” já tinha sido iniciada na semana de Arte moderna de 1922 e é retomada no meio cinematográfico na tentativa de utilizar-se dos elementos da cultura popular, rompendo dessa forma com a alienação e a cultura

estrangeira. Para isso, houve uma aposta nas produções culturais como forma de encontrar o que seria sua “brasilidade”.

No Rio de Janeiro, final dos anos 50, permeados pela bossa nova e pela ideologia de esquerda, um grupo de jovens começou a se reunir esporadicamente nos bares de Copacabana para discutir os problemas do cinema brasileiro. Posteriormente, formariam o núcleo do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo⁶, composto por: Glauber Rocha, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias, Joaquim Pedro e Ruy Guerra. Cada um, com sua subjetividade e diferença, mas todos unidos pela sua profissão: fazer filmes. O grupo do Cinema Novo produziu as mais variadas obras, mostrando-se um fenômeno poderoso e visionário, sendo que suas facetas se transformaram em ato de libertação criativa. Assim, decidiram filmar o dia a dia do brasileiro, mostrando sua realidade nua e crua, criticando a miséria, a desigualdade e a fome. Segundo Glauber Rocha (1981) em seu manifesto A Revolução do Cinema Novo:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes da Europa [...] para nós a câmera é um olho sobre o mundo (...) a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade

6. Inspirados por outros movimentos cinematográficos (Nouvelle Vague e Neorealismo Italiano) em 1960, o grupo do Cinema Novo almejava novas propostas de filmagens que dessem voz ao povo, assim como a escolha do diretor para os cenários, onde filmaram locais em que fato, ocorreria o enredo. Essas novas propostas tinham o objetivo de causar um efeito no espectador, em que a imagem e o som, se confundiriam com o real. Neste primeiro momento, o povo nordestino seria os protagonistas na condição de explorados. Tal período representou um marco na história da cinematografia nacional e deixou um grande legado ao cinema, visto que, ao período se seguiu à ditadura, sufocando qualquer liberdade política e social.

humana e social do brasil! Isto é quase um manifesto. (1981, p. 17)

Nos filmes do Cinema Novo, havia a necessidade, quase como princípio, de elaborar e traduzir para a narrativa fílmica o contexto social, criando releituras de sua época (Bernardet, 2009). Os *cinemanovistas* não queriam representar por meio das imagens uma mera ilustração da sociedade, mas uma representação repleta de significados e significantes. Os diretores desse movimento cinematográfico, por meio da imagem, queriam expressar a realidade, partindo da ideia de inserir a sociedade como protagonista e fazer uma produção qualitativa, opondo-se aos filmes que retratavam o luxo – essa temática é o que mais agradava à maioria do público. Aliás, não havia interesse em assistir as pessoas sofrendo em suas casas em péssimas condições, tendo que se submeter aos mais degradantes meios para obter sua subsistência.

Seus filmes perpassam por temas selecionados, sendo sua primeira fase (1960–1964) no sertão pobre e marginalizado, colocando a seca e a fome como temas a serem narrados com tonalidade de denúncia. A fome, sendo um sintoma de uma sociedade hierarquizada, foi amplamente retratada pela produção cinemanovista, desenvolvendo assim a “Estética da Fome”, conceito de Glauber Rocha, do qual partia reflexões sociológicas, políticas e ideológicas. Sendo a miséria uma realidade a ser denunciada, os diretores do Cinema Novo decidiram narrar, descrever e mostrar a fome em suas películas.

Nos anos 70, essa temática ainda estará presente nos filmes nacionais, porém, se antes o interesse estava voltado para o rural, a câmera volta-se para o meio urbano e o protagonismo do trabalhador.

Nestes filmes, faziam-se acusações das más condições do trabalho, assim como ilustrava a fé no espaço dos centros das cidades como esperança de boas condições de vida e de subsistência. Porém, o que ocorre nas cidades são as condições precárias que o indivíduo se defronta. O meio urbano revela-se um lugar de mundanidade e ambição, dando espaço para movimentos, barulhos e imagens em um ritmo mais rápido, que só se encontra em um lugar “moderno”.

Percebe-se dessa forma, como o cinema brasileiro vem trabalhando com a denúncia da “estética da fome”, como também a sua preocupação de mostrar os costumes, a cultura e as condições da sociedade brasileira. Sendo a temática da cultura popular muito presente durante o Cinema Novo, nos anos 80-90, permanece essas preocupações sociais nos filmes da Retomada⁷, sendo que “o estrangeiro volta a ser o “outro povo” e a geografia da fronteira é a do “morro” (Ramos, 2018, p. 376). Logo, objetivavam-se em suas películas retratar as mazelas de nossa formação social., ou seja, “a representação do popular como “outro”, permeado pelo universo da criminalidade – o que chamo de “popular criminalizado” – é parte orgânica desse todo” (Ramos, 2018, p. 429).

Um filme notório e de grande importância ao ter como tema as favelas cariocas foi *Orfeu* (1999), do diretor Diegues. A narrativa é ambientada na contemporaneidade, nos mostrando o seu lado mais nudo e cru, onde se tem o personagem Orfeu, um carioca negro e morador da favela – que é representada como um ambiente violento, onde há o confronto entre os traficantes e a ação truculenta da polícia. Muito se critica a audácia do filme e a forma como ela é relatada, porém para

7. Os filmes da Retomada foram produções realizadas pós-ditadura civil-militar, no começo da democracia constitucional do Brasil.

Arnaldo Jabor, a película contém sensibilidade artística e humanista, em que segundo o mesmo,

quase ninguém analisou a importância maior de Orfeu, que é retomada de um cinema de alegoria crítica (...) O Cinema Novo nasceu na favela. Nasceu em Rio, 40 Graus. A favela era a maquete do absurdo brasileiro (...) A favela cresceu tanto que, hoje, o absurdo somos nós, os brancos trêmulos que moram embaixo, temerosos de assaltos. Orfeu chega na hora certa, a denunciar com imagens da realidade popular o vazio ilusório do cinema atual. O povo conhece o assunto de Orfeu [...] O favelado sabe que não existe como indivíduo. A Favela é épica. A crítica brasileira precisa mudar, sair do naturalismo e liberalismo espontâneo pós-moderno e cair na defesa da reflexão cultural. (Jabor, 1999, par. 19)

Ainda, conforme Desbois, Orfeu “é um pré laboratório de Cidade de Deus” (Desbois, 2016, p. 400), sendo o primeiro filme que discute a vida daqueles que moram nas favelas, marcando “a população dos morros e da negritude do Brasil” (Desbois, 2016, p. 400). O filme *Cidade de Deus*, em voz over, a narrativa será contada por Buscapé (Alexandre Rodrigues), morador da favela do Rio de Janeiro, na comunidade chamada Cidade de Deus. Nesta película, tem como pretensão revelar as violências cometidas na favela, em quase tom “tarantinesco”, nos envolvendo para as cenas fortes e de mal-estar que seguem ao longo desse *thriller*.

Embora seja de extrema importância estar retratando as vivências e situações que ocorrem na favela, existe uma problemática em relação aos estereótipos e a visão negativa que pode afetar nessas comunidades, implicando, dessa forma, em dilemas éticos. O cinema não é apenas um meio para que ocorra a transmissão de mensagens. Mas, que transcende

emoções e percepções para o receptor, sendo este “muito mais que receptáculo, é sujeito da produção de sentidos. Um sujeito que pensa e sente, que não está anestesiado, ou ‘narcotizado’ em sua relação com a mídia” (Barros, 2017, p. 161). Dessa forma, a mídia acaba por fortalecer a estigmatização social, colocando as favelas apenas como ambientes de pobreza e crime.

Assim como a estereotipação da favela e a violência é representada como espetáculo em *Cidade de Deus*, o mesmo ocorre com a obra *Cidade dos Homens* (Morelli, 2007), cuja narrativa também é na favela, o que acaba forçando o estereótipo de gângsters. As imagens representadas nesses filmes sugerem que a violência e o crime são problemáticas sociais exclusivas das favelas. Sendo que, por mais que tais fraturas sociais sejam presentes, aqueles que não tem o conhecimento do que é a favela e quem nela habita, terá o conhecimento apenas por meio da mídia. Com isso, haverá uma imagem de que os moradores destes locais estão envolvidos com gangues e com o crime, fazendo com que ocorra a descontextualização dos acontecimentos sociais e a realidade em si.

A perspectiva do peace studies na análise das obras

Dentro dos estudos para a paz, é muito importante considerar o alcance e o poder de influência de algumas mídias no que tange a comunicação veiculada. O cinema ainda é um dos meios mais acessíveis e acessados por grande parte da população, que tem seu produto inserido em contextos e cotidianos diversos. A capacidade de imersão e representação cria relação de proximidade e verossimilhança nos espectadores e consumidores. Conforme Junior e Zanella bem destacam, “nas

primeiras décadas do século XX, europeus e americanos atestaram a utilidade do cinema na formação e no ensino, na construção de valores morais, na divulgação de princípios ideológicos e para a mobilização popular” (2016, p. 31).

Assim que o cinema se tornou um produto a ser comercializado a depender de grandes bilheterias, a veiculação de produções se tornou um processo internacional, importando assim muitas criações que espelham culturas regionais. Tanto em sua produção quanto em sua recepção, o cinema desperta sensações de verossimilhança com elementos culturais locais de sua produção ou de sua direção. Tanto nos referidos filmes ao qual trata esse artigo quanto em outros filmes nacionais exportados, existe uma identidade cultural muito forte que engloba economicamente um monopólio de produções, centradas em sua maioria no eixo Rio-São Paulo.

Existem outras produções de importância nacional que fogem desse eixo, porém, muitos filmes ditos do circuito comercial, feitos com linguagem para o público das grandes massas acostumados a consumir filmes hollywoodianos, são feitos por e para esse eixo, em sua maioria. Destaca-se que a questão é mercadológica, conforme evidencia o estudo feito por Figueiredo durante o período de 1995 a 2017, onde “no acumulado do período, chama a atenção o fato de 74% do mercado de filmes brasileiros ter sido conquistado pelas produções do Rio de Janeiro, enquanto as produções de São Paulo conquistaram 24% e apenas 2% foi conquistado pelos projetos executados fora do eixo Rio-SP” (2019, p.72). Desse modo, não fica só exposto que essas produções têm uma visão de certa forma hegemônica do restante do Brasil (já que os filmes mesmo dentro do eixo tratam de temas de

outros estados), mas que também é a visão que é exportada. Esse fato é importante para o contexto do *Peace Studies* justamente por conta das temáticas centralizadas no eixo Rio-São Paulo, mas principalmente, nas temáticas localizadas no Rio de Janeiro.

Há uma constância nos estereótipos que são exportados sem o consentimento da população, já que estes são criados e difundidos por meio da comunicação. Conforme menciona Burke: “as representações na mídia cinematográfica e jornalística (tanto nacionais quanto estrangeiras) podem ser divididas entre visões do Brasil como “paraíso” – seja turístico, sexual, dos criminosos em fuga ou da “democracia racial” – ou “inferno” – da corrupção e, principalmente, da violência” (2006, citado por Paganotti, 2007, p. 3). É possível identificar os modelos do estudo de Galtung nessas representações, e a partir disso criar reflexões acerca da naturalização contida nos discursos.

Violência Direta

No triângulo da violência desenhado por Galtung (1990), a violência direta é caracterizada como a ponta “visível”, pois seria mais facilmente identificável justamente por ser um evento que ocorre através de um fenômeno físico, direcionando uma ação ou a própria agressão em si. Considerando o caráter mais ativo desse nível de violência, é possível identificar mais facilmente nos filmes algumas ações institucionalizadas por conta da alta veiculação da mídia e de muitas notícias sensacionalistas da atuação policial por meio da violência, não só “contra o crime” mas atingindo também parte da população que vive no entorno. Essa é uma constante que já é naturalizada regionalmente em outros estados e é a forma como nacionalmente o Rio de Janeiro

acaba sendo “reconhecido” e temido. Conforme analisam Araújo e Branco, “a violência possui um referente e a forma com que a trama fora construída seduzia pela narrativa e pela associação a casos reais.” (2009, p. 62) e, portanto, o tema e a explicitação da violência se tornam um espetáculo a ser aplaudido. Principalmente se observarmos que em filmes hollywoodianos a violência é um meio de atingir um objetivo, já nos filmes brasileiros ela se torna uma espécie de modo de vida.

Em ambos os filmes analisados - *Cidade de Deus* (2002) e *Cidade dos Homens* (2007), a violência caracteriza toda a vivência dos personagens e moldam o caráter de alguns. Quando assistimos crianças “tomando” o morro e comandando o tráfico local, apesar de ser mostrado de forma caricata, acaba por ser uma representação tomada por muitos como realidade do local, evidenciando questões estruturais da sociedade, porém, sendo distanciada como uma situação fora de controle. Nesse ponto, há de se intervir no discurso, pois existe a violência, mas o Rio de Janeiro e o Brasil não são apenas isso. A construção simbólica criada para os filmes representa a forma como o imaginário será esquematizado na recepção do espectador. Toda a violência aplaudida e naturalizada sustenta e reforça um problema emergente na sociedade e contribuem para as demais violências, conforme o próprio Galtung pontua em seus estudos, o que cria um ciclo de violência que se perpetua nos imaginários.

Violência Cultural

Para além do âmbito simbólico trazido pelas representações criadas pelos filmes, a violência cultural se perpetua em alguns discursos contidos não só nos diálogos e narrativa, mas principalmente na linguagem fílmica. Esse tipo de violência é descrita como um fenômeno, e não

um evento, e que ocorre num campo tanto linguístico quanto habitual e cotidiano. Justamente onde ocorre uma legitimação dos estereótipos e naturalização de discursos de ódio contra certos grupos. Esse tipo de violência é usada para justificar as demais, pois o que contribui para sua disseminação é a sua própria presença na construção identitária cultural.

No filme *Cidade de Deus* (2002), é possível obter-se uma visão contundente da violência cultural que permeia a vida na favela que dá nome ao filme. Os personagens são pressionados a adotar uma cultura de violência como meio de ganhar respeito e sobreviver em seu ambiente. A masculinidade é associada à bravura e ao poder, influenciando os jovens a se envolverem em gangues e em atos violentos. Já no filme *Cidade dos Homens* (2007) a questão da violência direta é mais usada de pano de fundo para contar a história, e o filme é estruturado na questão familiar por meio de problemas estatísticos em evidência encontrados na região onde o filme se passa. Ele escancara uma situação advinda da segregação e exclusão de alguns grupos e a convivência com esses problemas ao longo da vida. Apesar da construção simbólica evidenciar esses problemas, o filme passa a naturalizar de certa forma que a situação ocorre em concordância com outros fatores e sair daquele sistema de fluxo seria apenas uma questão de escolha pessoal, já que padrões vão se repetindo e sendo culturalmente aceitos. Dessa forma a transformação cultural é indispensável para abordar a violência, tornando fundamental promover uma cultura de paz e resolução não violenta de conflitos como alternativa à violência cultural (Galtung, 1969).

Nesse sentido, o cinema brasileiro acaba por contribuir para criação de estereótipos ao abordar com naturalidade algumas questões

sistematizadas na cultura urbana de alguns locais e por centralizar as produções de alto impacto internacional.

Violência Estrutural

Esse nível de violência se caracteriza pela privação de acessos e pela sustentação de uma cadeia social que engloba dominação de classes e hegemonia histórica. É o tipo de violência que institucionaliza a violência cultural e ao mesmo tempo é sustentada por ela, por se tratar de um fenômeno de dominação econômica e social. Os filmes analisados tratam essa violência de maneira mais simbólica, ao construir em sua linguística imagética algumas vivências dos personagens que partem do racismo estrutural. Porém, em um cenário mais amplo, os filmes usam dessa fala e discurso como justificativa para as demais violências. Por exemplo, ao colocar crianças herdando naturalmente o comportamento direcionado para a violência direta, como se esse fosse seu destino mais óbvio e como única opção.

Para além das personas adotadas e caracterizadas nas personagens, está a presença do cenário das favelas com coloração amarelada, simulando a presença dos tijolos das casas e do calor sempre presente, ou então o ambiente acinzentado da metrópole paulista, que mistura a identificação da recepção com uma representação de como é estar ali. Há problemas estruturais mas não é o que caracteriza esses locais e nem essas pessoas, mas ao criar questões de fácil assimilação, constroem-se ideias assimiladas culturalmente, o que permite perpetuar uma marginalização de alguns grupos e cria-se o medo a partir de locais e situações.

A violência estrutural propõe-se por organizar alguns grupos que foram discriminados historicamente, colocando-os como parte do

problema, não por serem vítimas, mas por serem agentes da perpetuação desses problemas, e o cinema como forma de representação desses atos, acaba por solidificar a situação.

Por fim, o triângulo se transforma num ciclo de violência, onde cada uma delas vão se sustentando entre si e vão formando parte da estrutura social que permeia nossa sociedade numa constância de comportamentos naturalizados pela mídia, e representados pelo cinema. A forma como essa representação é recebida e internalizada se torna um problema quando ultrapassa o nível da denúncia, para um nível de “modelo” de vivência.

Considerações Finais

O aparato histórico-social é um dos grandes responsáveis pelos estereótipos que circundam as favelas cariocas. Contudo, o elitismo dos meios de comunicação também auxilia na formação de um imaginário popular ao retratar a vida nas comunidades a partir de um olhar particular, que não leva em conta um contexto mais abrangente. Como resultado, por sua vez, as favelas se tornam sinônimos de violência, desordem, miséria e sujeira, ou seja, tudo o que as classes mais altas repudiam.

No caso do cinema em particular, como um poderoso meio de comunicação, o mesmo acarreta uma significativa produção de sentidos e legitimação de certos discursos, especialmente no que se refere à pobreza e à violência no Brasil. Dessa forma, o que se pode analisar nas obras em questão é que as representações da realidade a partir das imagens e das narrativas acabam resultando em interpretações particulares do real. Neste sentido, os espaços das favelas sofrem a estigmatização e são estereotipados como um lugar perigoso e certos grupos sociais

como criminosos. Além disso, este estigma pode interferir na própria subjetividade dos membros destes grupos, sendo convencidos de sua inferioridade e os imaginários que são criados pelos discursos que a própria mídia impõe.

Ainda que reconheçam a desigualdade sistêmica e racial, carecem de um aprofundamento das problemáticas sociais. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, a única referência sobre a crítica ao governo é no começo do filme, onde o narrador relata sobre as relações de poder: “A rapaziada do governo não brincava, ‘não tem onde morar, manda para Cidade de Deus’. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas para o governo e os ricos não importava o nosso problema”.

A análise dos filmes demonstra a interligação entre a violência estrutural e cultural nas comunidades urbanas. *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* mostram como a falta de oportunidades e a pressão cultural contribuem para a perpetuação da violência. No entanto, o segundo filme destaca a possibilidade de encontrar soluções não violentas, o que está alinhado com a visão de Galtung (1969) de que a paz não é apenas a ausência de violência, mas também a presença de elementos construtivos.

A partir disso, os filmes *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* oferecem uma visão perspicaz da violência urbana nas favelas do Rio de Janeiro, isto é, demonstram um cotidiano muitas vezes ignorado pelos Governos e pela população, mas que é recepcionado internacionalmente. A análise dos estudos para a paz de Johan Galtung (1969) enfatiza a necessidade de abordar tanto a violência estrutural quanto a cultural e promover a resolução de conflitos de forma não-violenta como parte integrante da construção da paz nessas comunidades. Assim,

ante a esse cenário e realidade apresentados através das obras filmicas, a transformação das estruturas socioeconômicas e da cultura tornam-se fundamentais para enfrentar eficazmente a violência urbana e buscar soluções pacíficas e duradouras.

Referências

- Araújo, R., Branco, P. A. T. (2009). A polêmica sobre a violência em Cidade de Deus e Tropa de Elite. *Aurora*, (5), 59-75. <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4536/3120>
- Barros, L. M. de. (2017). Comunicação sem anestesia. *Intercom: Revista Brasileira De Ciências Da Comunicação*, 40(1). <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/2642>
- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, (15), 242 - 245.
- Bernardet, J. C. (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Companhia das letras.
- Coimbra, C. (2001). *Operação Rio: o mito das classes perigosas - um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Oficina do Autor e Intertexto.
- Desbois, L. (2016). *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Companhia das Letras.
- Fernandes, F. L. (2005). Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade. *Revista Cidades*, 2(3), 37-62. <https://doi.org/10.36661/2448-1092.2005v2n3.12817>

- Ferreira, A. (2009). Favelas no Rio de Janeiro: nascimento, expansão, remoção e, agora, exclusão através de muros. *Revista Bibliográfica De Geografia Y Ciencias Sociales*, 14(828), p. 01-03.
- Ferro, M. (1991). *Cinema e História*. Paz e Terra.
- Figueiredo, J. L. de. (2019). O Sistema Produtivo Da Indústria Do Cinema Brasileiro E Sua Dispersão Concentrada. *Revista Gestão E Desenvolvimento*, 16(2), 62-94. <https://doi.org/10.25112/rgd.v16i2.1823>
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191. <http://www.jstor.org/stable/422690>
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305. <http://www.jstor.org/stable/423472>
- Hamburger, E. (2007). Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos Estudos CEBRAP*, 2(78), 113–128. <https://novos estudos.com.br/produto/edicao-78/>
- Henriques, M. N., Castilho, M. M., Silveira, A. C. M., Guimarães, I. P. (2012). *Enquadramento jornalístico: enxergando a favela pelos olhos da mídia* [Trabalho apresentado]. Intercom Anais: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0722-1.pdf>
- Hobsbawm, E. J. (2007). *A era das revoluções*. Paz e Terra.

- Jabour, Arnaldo. (1999, 18 de maio). Telefonema Cabeça sobre o cinema brasileiro. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18059928.htm>
- Junior, E. J. N., & Zanella, C. K. (2016). O cinema e a extensão em relações internacionais: métodos, trajetórias e resultados. *Revista da Extensão*, (13), 30–37. <https://seer.ufrgs.br/index.php/revext/article/view/100800>
- Medeiros, A. A., & Santos, C. M. R. G. dos (2018). A atuação do cinema intercultural nos imaginários de naturalização da violência contra imigrantes. *Organicom*, 15(28), 236-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-2593.organicom.2018.150584>
- Meirelles, F., & Lund, K. (Diretores). (2002). *Cidade de Deus* [Filme]. O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes.
- Morelli, P. (Diretor). (2007). *Cidade dos Homens* [Filme]. 20th Century Fox Brazil, Globo Filmes, O2 Filmes, Petrobrás. Paganotti, I (2007). Imagens e estereótipos do Brasil em reportagens de correspondentes internacionais. *RuMoRes*, 1(1). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2007.51102>
- Ramos, F., & Schvarzman, S. (2018). *Nova história do cinema brasileiro II*. Edições Sesc.
- Rocha, G. (1981). *Revolução no cinema novo*. Alhambra.
- Rompu, P. V. (2017). Construções Sociais da Favela Parte 1: Estereótipos em Filmes Populares. *RioOnWatch*. <https://riononwatch.org.br/?p=25361>

- Silva, F. C. da (2009). A Juventude na Mídia Brasileira: estereótipos e exclusão. *Anagrama*, 1(4), 1-10. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2008.35327>
- Valladares, L., (2000). A gênese da favela carioca: A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 15(44), 05-34. <https://anpocs.org.br/2000/10/12/vol-15-no-44-sao-paulo-2000/>
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus.
- Xavier, I. (Org.), (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Edições Graal.

MEMÓRIA CULTURAL E RESISTÊNCIA NO FILME “A LIVRARIA”

Adriana Pierre Coca¹

Certo dia, nos deparamos com uma crítica sobre “A Livraria”, que tecia um breve relato sobre a trama que enreda os desafios de uma mulher jovem, viúva de guerra que resolve abrir uma livraria em uma pequena cidade litorânea da Inglaterra, no fim dos anos 1950. De pronto nos chamou a atenção o nome do filme, por sermos assíduas frequentadoras de livrarias, em seguida nos interessamos pela história, por ter uma protagonista e parecer, nesse primeiro instante, traduzir um comportamento em certa medida ousado para as mulheres da época. Trata-se de uma obra que foi lançada no cinema e disponibilizada na Netflix, atualmente (maio de 2024) pode ser vista nas plataformas

1. Doutora em Comunicação e Informação.
Pesquisadora de Pós-doutorado no PPGCom da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e colaboradora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve.
pierrecoca@gmail.com

digitais: Apple TV, Google Play e YouTube. O longa-metragem de 2017/2018, além de ter uma mulher como personagem principal e ser narrado no feminino, é escrito e dirigido também por uma mulher² e é um roteiro adaptado do romance homônimo criado por uma escritora. Essa informação importa a esta reflexão, que buscou dar conta de observar como o filme “A Livraria” traduz as imposições sociais enfrentadas pelas mulheres no referido período histórico? Suspeitando que a narrativa revela aspectos que refletem uma memória cultural que se sobrepõe ao tempo.

Assumimos uma condução teórico-metodológica, privilegiando a seleção de cenas pontuais e relacionando-as à teoria de base, que é a semiótica da cultura. Nos pautamos, principalmente, nos conceitos sobre os processos de mudança social propostos por Lotman (1996, 1998, 2003, 2007, 2013, 2021), em especial, as noções de semiosfera, tradução e produção de sentidos. Para o autor, os sistemas culturais coexistem e produzem significação em um espaço semiótico denominado semiosfera, dimensão abstrata que estabelece diálogos entre diferentes sistemas semióticos, constituindo-se como ambiente propício para as semioses (processos de significação) e para a comunicação. Como espaço de realização da semiótica e da comunicação, a semiosfera está em constante movimento, pois é aberta a informações externas/novas, as quais podem ser incorporadas ou rejeitadas. A semiosfera, segundo Lotman (1996), compõe-se de um núcleo formado por elementos invariantes no qual os códigos e as regras de funcionamento dos sistemas semióticos são

2. Dirigido e escrito pela espanhola Isabel Coixet, a partir da adaptação do livro homônimo da escritora inglesa Penelope Fitzgerald. É uma produção da Espanha, Reino Unido e Alemanha e conquistou o Prêmio Goya de melhor filme, roteiro adaptado e melhor direção.

mais rígidos, padronizados, normatizados e, portanto, com traduções mais previsíveis. Nesse âmbito, se concentram os textos hegemônicos da cultura, ao passo que nas zonas de fronteira, periferia das semiosferas, estão os textos da cultura mais suscetíveis a sofrerem reconfigurações. Algumas cenas do filme sinalizam como podem funcionar esses mecanismos, como os momentos em que a protagonista é criticada por usar um vestido vermelho ou por não ter tido filhos, comportamentos considerados não apropriados para uma mulher daquela época, ou seja, não condizente com as normas consideradas adequadas e que, em certa medida, são infringidas pela personagem.

Por essa via, concluímos que o filme “A Livraria” é mais que uma história sobre livros, sinaliza traços da memória cultural/social ao entrelaçar situações que denunciam uma sociedade em alguns aspectos hostil para as mulheres, nos anos 1950, só que, infelizmente, com resquícios nos dias atuais.

O artigo divide-se em dois momentos, além da presente introdução e da conclusão, delineamos os pressupostos teóricos da semiótica da cultura e, em seguida, tensionamos os conceitos norteadores com as observações acerca do objeto empírico, complementando a reflexão teórica.

Pressupostos teóricos da semiótica da cultura

A semiótica da cultura é uma disciplina que surgiu da necessidade de compreender a construção da cultura e que tem como objeto de investigação os sistemas semióticos. Essa preocupação nasceu no departamento de semiótica da Universidade de Tártu, na Estônia, durante os anos 1960, principalmente a partir dos Encontros de Verão. É nesse contexto que a comunicação passa a fazer parte dos interesses

dos pesquisadores de Tártu-Moscou, entre eles Yuri M. Lotman, um dos principais representantes dessa perspectiva teórica (Machado, 2003).

Segundo a semiótica da cultura, como já mencionado na introdução desta reflexão e amplamente debatido em nossos estudos anteriores (Coca, 2018; Coca, 2019; Rosário & Coca, 2024), os sistemas culturais transcorrem em um espaço semiótico que Lotman (1996) denominou semiosfera, dimensão abstrata que acolhe os encontros entre as diferentes culturas e abarca tudo o que é próprio da significação, constituindo-se como o ambiente propício para as semioses, que são os processos de significação, e a comunicação. Lotman (2007, p. 8) defende que é na semiosfera que ocorre a sincronização do “espaço semiótico que preenche as margens da cultura, sem a qual os sistemas semióticos separados não podem funcionar ou se formar”. Como espaço de realização da semiótica, a semiosfera está em constante movimento, porque, assim como comporta as tensões internas entre os textos da cultura, está aberta à informação externa/nova. Para Lotman (1996, 1998), a cultura é um texto complexo, um dispositivo pensante que detém inteligência e memória coletiva e que tece a combinação de vários sistemas de signos, cada um com uma codificação própria estabelecida na relação entre os sistemas. Dito de outra maneira, cada linguagem é formada por códigos específicos, as linguagens formam os textos da cultura, que constituem os sistemas culturais que se intersectam na semiosfera. Segundo o autor, a noção de texto deve ser expandida, porque acolhe as mais distintas manifestações da cultura, não se restringe apenas a um texto verbal, literário.

Assim sendo, a mobilidade entre os sistemas da cultura é possível por meio de um processo de tradução, interação que permite

que os signos que fazem parte do mundo externo a um sistema cultural possam penetrar no mundo interno de outro sistema e vice-versa. A zona de periferia da semiosfera tem um papel importante, porque é na fronteira que se concentram os aspectos dos textos culturais que pertencem simultaneamente aos espaços interno e externo dos sistemas da cultura. “Há uma diferença significativa entre o centro e a periferia da semiosfera, próxima a sua fronteira: o centro, núcleo da semiosfera é inativo, inerte, incapaz de evoluir; já a periferia (...) é extremamente dinâmica” (Américo, 2017, p. 10). No entanto, a informação que está fora do espaço da semiosfera só pode se integrar ao que está dentro se for traduzida, logo, a fronteira funciona como um mecanismo de semiotização que transforma informações externas (não-texto) em texto (Machado, 2003). Essa é a importância cabal da tradução dos textos da cultura entre os sistemas – que são unidos e separados pelas fronteiras, uma espécie de membrana que os envolve e que permite a entrada/inserção/acolhimento do que está no outro sistema cultural, ou seja, a tradução do que é externo para o interior. Essa é a mobilidade da fronteira semiótica da cultura, um texto é considerado próprio de determinado espaço semiótico ou alheio a ele, dependendo do ponto de vista do observador.

Lotman (2021, p. 91) esclarece que “Um sistema estável determina o comportamento coletivo como um todo, sua antítese é inscrita por uma personalidade isolada. Isso traz dinâmica e relativismo para a percepção dos sistemas existentes”, como nos parece evidenciar algumas situações traduzidas nas cenas de “A Livraria” que serão analisadas adiante neste artigo. Isso acontece, porque são os órgãos dos sentidos que se conscientizam/percebem algo como contínuo (regularidade), promovendo a percepção

já esperada; o contrário nos desestabiliza, porque a percepção sentida é inesperada (irregularidade/ruptura de sentidos), podendo desencadear a geração de nova informação/sentidos (Lotman, 2013, 2021), a exemplo do conflito que desencadeia a história narrada no filme analisado, pois, a chegada da protagonista na pacata cidade e a instalação da sua loja de livros se torna algo inesperado e novo para aquela comunidade.

Um sistema cultural é um sistema de comunicação, organizador das linguagens e, também, um sistema modelizador (Kirchof, 2010), isto é, fornece um “modelo determinado de mundo” (Kirchof, 2010, p. 66). Os sistemas modelizantes ou modelizadores³ são “sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo” (Machado, 2003, p. 167).

Importa ressaltar que esses modelos estão impregnados pela memória cultural. A função mnemônica dos textos culturais pode ser aclarada com a metáfora das sementes de vegetais, “as quais, como mecanismos que geram informação, podem ser transportadas a uma esfera ecológica alheia, conservando seu potencial de germinação; isto é, reconstruindo a memória da árvore que a criou” (Lotman, 2003, p. 4). Já quando um texto da cultura assume a função criativa, há a permissão da entrada de novas informações e, desse modo, podem ser instaurados novos sentidos aos textos culturais, engendramento que possibilita as transformações da cultura e a criação de novos sentidos.

3. Para Lotman (2013), os sistemas modelizantes primários são as línguas naturais (por exemplo, o português, o russo, o francês e etc.), já os sistemas modelizantes secundários são as linguagens secundárias, estruturas de comunicação que se sobrepõem às línguas naturais, como os mitos, a religião, os sistemas midiáticos, o audiovisual, entre tantos outros.

Isso quer dizer que é a partir da função criativa dos textos da cultura que as irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades se apresentam. Só que romper com as modelizações não é tão simples, porque, em geral, os novos elementos que se apresentam sofrem resistência, por não se submeterem aos modelos legitimados e às regularidades esperadas. Ao serem rejeitados, os novos sentidos oferecem uma potência de resistência, mesmo que não tenham a força necessária para fazer frente aos sentidos mais consolidados. Logo, não se conformar às regras, às regularidades, às previsibilidades e às normatividades dos centros das semiosferas culturais/sociais, que detém os comportamentos previsíveis, significa situar-se na periferia dos sistemas da cultura, assumindo certa tendência à exclusão (Rosário & Coca, 2024).

Sinteticamente, são as semioses que mantêm a engrenagem da cultura em funcionamento, proporcionando a troca de informações, gerando comunicação, produzindo memória e processos criativos, estabelecendo diálogos que acolhem tanto os processos de regularidades, redundantes, quanto os tensionamentos de códigos e de sentidos, que podem levar a reconfiguração dos textos e sistemas culturais, visto que, segundo o princípio organizativo que rege os sistemas de signos, cada linguagem estabelece suas regras e códigos que lhe dão contorno e lhe asseguram a comunicação, mas também limites e potencialidades, que permitem a sua constante reestruturação. Ambos os processos coexistem e são responsáveis pelas mudanças e preservação da memória sócio cultural.

“A Livraria”, um filme com alma feminina

Algumas críticas atribuídas ao longa-metragem “A Livraria” trazem uma leitura singela de que é um filme “bonitinho” e “água

com açúcar”, o que nos faz crer que o filme cumpre bem sua função de entreter quem assiste, mas observamos que o enredo revela muito mais que uma história que nos diverte e é esteticamente bem cuidada, como será sinalizado a seguir.

Uma das cenas iniciais do filme nos apresenta a protagonista, Florence Green (Interpretada pela atriz Emily Mortimer), com receio em usar um vestido vermelho, ela demonstra certa resistência em aparecer publicamente com o modelo, mas a costureira que ajusta a peça contemporiza dizendo que não se trata de uma roupa na cor vermelha, mas, sim, na cor grená, um tom de vermelho mais escuro e, sendo assim, o vestido pode ser usado sem medo. A sequência posterior expõe Florence desconfortável usando o vestido novo em uma festa, a primeira que foi convidada desde que chegou à cidade, a pequena Hardborough. De modo discreto ela circula pelo ambiente, duas mulheres a observam como curiosidade. Em dado momento, um homem se aproxima e diz que sabe quem ela é: “Você mora sozinha, não é? (...) Sozinha? Viúva de guerra. Eu sei. Nunca pensou em casar-se novamente?” Entre seus questionamentos inconvenientes, ele diz: “Tem certeza que recebeu os conselhos necessários para gerir um negócio?” Muito educada e com algumas respostas negativas, Florence parece não se abalar. Ele se afasta, mas volta rapidamente para um último comentário: “Por que está usando vermelho? Vermelho é uma cor que fica bem em empregadas no dia de folga.”. Ela se defende e explica que não é vermelho seu traje, é um grená, um vermelho profundo. É Milo North (Interpretado por James Lance), personagem dúbio que aparenta se tornar um amigo e acaba por traí-la.

A teoria dos sentidos proposta por Barthes (2009) nos auxilia a traduzir os sentidos associados à cena. Aliás, a reflexão de Barthes (2009) é muito cara para observarmos narrativas audiovisuais, já que os exemplos trazidos pelo autor são do cinema. Já nos apoiamos nessa condução teórica em outras investigações que abordaram a construção de sentidos na teledramaturgia (Coca et al., 2017; Coca, 2018; Coca et al., 2022). O autor apresenta três níveis de percepção dos sentidos: o informativo, o simbólico e o obtuso. O nível informativo é o nível da comunicação, aquele em que o signo se coloca à nossa frente de maneira muito sorrateira e, portanto, óbvia. No caso do audiovisual, compreende todo o conhecimento que nos chega pelos elementos da *mise-en-scène*: os objetos de cena, a cenografia, o figurino, os gestos das personagens e suas relações. É aquele signo que se apresenta com naturalidade. O nível simbólico é o da significação, no qual encontramos elementos figurativos emblemáticos que, geralmente, fazem alusão aos símbolos universais. O segundo nível dos sentidos está intrínseco na diegese e também se apresenta no conjunto da *mise-en-scène*, só que de modo menos explícito que o nível informativo e exigindo um pouco mais do espectador, o simbólico é intencional e “é extraído de uma espécie de léxico geral, comum” (Barthes, 2009, p. 49), como na cena em que a mansão da antagonista é mostrada no filme, a casa imponente é situada acima da cidade em uma espécie de colina, como se indicasse sua superioridade diante de todos, além de ser o lugar de onde ela observa e comanda tudo o que acontece. O terceiro nível dos sentidos é o obtuso, mais complexo, exige algum tipo de questionamento, pois segue na contracorrente do sentido óbvio e simbólico. O sentido obtuso, segundo Barthes (2009), é aquele que perturba, subvertendo não só o conteúdo, mas toda a prática de sentido.

O autor esclarece que os níveis de percepção dos sentidos se sobrepõem e um deles pode se sobressair. É o que acontece com a cena descrita anteriormente, pois além de ter um sentido simbólico, o vestido vermelho também nos comunica/informa muito sobre a personagem, já nos revelando se tratar de uma mulher forte e corajosa, mesmo que aparentemente pareça frágil e seja muito gentil. Essa informação nos é inferida juntamente com outros aspectos que nos apresentam as personagens. Sr. North, por exemplo, se revela um homem machista e sedutor.

Em sintonia com o pensamento de Lotman (2013, 2021) e os pressupostos da semiótica da cultura, eis que os primeiros níveis dos sentidos orientados por Barthes (2009) nos permitem a comunicação propriamente dita dos sentidos previsíveis associados ao centro das semiosferas culturais, ao passo que o sentido obtuso do terceiro nível é despertado quando há uma ruptura de sentidos, uma imprevisibilidade ou irregularidade que nos coloca um tensionamento e pode levar a reconfiguração dos sentidos.

Devemos relativizar e refletir que estamos nos referindo a determinados modelos de conduta, contextualizados em seus lugares e períodos históricos e considerando que cada cultura mantém, preserva e tece seus próprios sistemas modelizantes. Para Lotman (2007), os códigos constituídos em uma determinada época e cultura não são únicos, mas predominantes.

Seguindo com a análise de cenas, em outro momento da história é Christine (Interpretada por Honnor Kneafsey) quem interpela Florence. A adolescente que trabalha em sua livraria quis saber porque ela não teve filhos? Pois costuma ouvir que: “A vida passou para as mulheres que não têm filhos”. Os diálogos entre Florence e o Sr. North e com

Christine apontam críticas ao modo de ser e viver da protagonista e estão a traduzir os códigos do sistema cultural hegemônico daquela sociedade, representando “um determinado modelo ou recorte da realidade” (Kirchof, 2010, p. 66). Em geral, esses códigos ocupam o núcleo das semiosferas que “tende a reunir os elementos semióticos dominantes, que possuem o poder de determinar a conduta dos indivíduos” (Kirchof, 2010, p. 70). O que se percebe traduzido nessas situações vivenciadas por Florence é que não ter filhos é visto como um problema para uma mulher da sua idade, assim como usar um vestido vermelho para ir desacompanhada à uma festa também não é adequado, pois essa cor chama à atenção, simbolicamente é associada à paixão, à raiva, ao sangue e até às casas de prostituição e, por isso, deveria ser evitada por mulheres que sabem se comportar.

Outra personagem feminina de destaque na narrativa é a antagonista, Violet Gamart (Interpretada por Patricia Clarkson). A princípio nos soou um contrassenso a opositora da personagem principal ser outra mulher, mas, logo percebemos que ela representa a sociedade hegemônica, é uma senhora rica, branca, autoritária e vista como a benfeitora da cidade, ou seja, representa um modelo a seguir admirado e respeitado. Violet não admite que a casa que ela sonhava transformar em um centro de artes local tenha sido ocupada por uma livraria. Ela fica mais incomodada, ainda, por ter sido exatamente outra mulher a ousar a fazer isso e mais, impondo inclusive novos hábitos ao vilarejo, isso porque a instalação da livraria sugere uma mudança de conduta da população que não tem o costume de ler. Não cultivar a leitura é uma postura que fica evidente nos dizeres do gerente do banco, quando ele confessa: “Eu leio antes de dormir. Normalmente caio no sono por volta da terceira

página.” e, também, no alerta dado pelo dono do barco que serve de transporte a todos, Sr. Raven (Interpretado por Michael Fitzgerald) constata: “Sei que é uma mulher que não se assusta facilmente. Ouvi dizer que vai abrir uma livraria por aqui.” E completa dizendo que o único leitor do vilarejo é o recluso Sr. Brundish. Christine também admite: “Não gosto de ler. Gosto de geografia e matemática”.

Durante a festa, a anfitriã procura convencer Florence de que não é uma boa ideia a abertura da loja de livros, revelando que os enfrentamentos e conflitos estavam só começando. Violet faz um aviso: “Muitos de nós não estamos convencidos dessa transformação repentina da *Old House* em uma loja. Entende isso, não é? Por que não pensa um pouco sobre isso?”. *Old House* é nome do antigo casarão onde a livraria é aberta e Florence vai morar. A “transformação repentina” a que se refere Violet é a imprevisibilidade oferecida pela livraria à comunidade, tanto que alguns moradores relutam em acolher o novo espaço. Como ratifica Lotman (2013), o imprevisível é algo que não é regular a determinado sistema cultural, porque rompe com a continuidade, a previsibilidade que garante a estabilização dos sentidos e a vida “como de costume”.

Nakagawa e Nakagawa (2022) esclarecem que “A intolerância surge justamente dessa rigidez imposta pela fronteira cultural utilizada apenas e somente como espaço de apartação, em que o mecanismo de autoafirmação depende da negação do ‘outro distinto’ e, portanto, percebido como desigual” (Nakagawa & Nakagawa, 2022, p. 207). Florence representa “o outro” em um ambiente ao qual não pertence e, ao que tudo indica, só será bem-vinda caso se submeta às regras do lugar, só que ao invés disso, ela se coloca como uma ameaça a normalidade da cidade que escolheu para viver. Lotman (2007) explica que cada espaço

tem seus habitantes correspondentes e que ao trasladarmos para um outro ambiente perdemos nossa identificação, ao mesmo tempo que somos nós mesmos nesse novo lugar nos transformamos em outro, contudo, é preciso “ter em vista que o outro deve ser entendido aqui como uma construção produzida pela própria cultura e pertencente a ela” (Lotman, 2021, p. 91).

Poucos são os aliados conquistados pela livreira em sua missão, exatamente aqueles que parecem ocupar os espaços das fronteiras culturais/semióticas, onde a troca de informações e a reconfiguração dos sentidos é mais perene, suscetível às mudanças. São as personagens que não tiveram tempo de serem corrompidas pela rigidez cultural em que estão inseridas. São elas: as crianças escoteiras que a ajudam a arrumar a loja; Christine, sua jovem funcionária e o dono do barco, Sr. Raven, que é um morador do vilarejo, mas que vive muito tempo fora dali, fazendo a travessia de barco. Além do defensor mais impetuoso da sua causa, o Sr. Brundish (Interpretado por Bill Nighy), que se torna seu primeiro cliente e, mais tarde, amigo. Esse morador vive isolado, tem pouco contato com as outras pessoas, tanto que, por desconhecerem sua vida, inventam histórias sobre ele. Sr. Brundish a admira pela coragem e ousadia, em um bilhete afirma: “Querida Senhora. Ninguém teve coragem suficiente para vender livros nesse pedaço esquecido do mundo.” E, pessoalmente, quando se refere a Violet pergunta se ela tem consciência do risco que corre: “Ela é uma mulher muito poderosa, isso não a preocupa?”. “Não” é a resposta de Florence, um sinal de resistência diante das imposições que vão se colocando em seu caminho. Sua fibra também é exposta quando o gerente do banco tenta coagi-la a vender a livraria, enfática, ela diz que a loja não está à venda. Na definição

de Christine, Florence é uma mulher com um grande coração e uma paciência enorme, depois de enfrentar o gerente do banco Christine descreve que: “Naquele dia ensolarado, ela saiu do banco sentindo-se brava, orgulhosa, impaciente e incrivelmente viva. Ela corria atrás de seu sonho”, ou seja, era uma pessoa também determinada.

Diante da resistência de Florence em abandonar a ideia de se instalar na *Old House*, Violet vê a necessidade de se autoafirmar como benfeitora da cidade, usa de muitos subterfúgios para isso, um deles é corromper outras pessoas contra a livreira. Uma dessas situações acontece quando extrajudicialmente Violet aciona seus advogados e exige que a aglomeração causada em frente à loja seja contida, a exposição na vitrine do romance “Lolita” de Vladimir Nabokov estaria causando alvoroço na rua estreita. A venda da obra estaria atraindo uma “atenção indesejável” entre os moradores de Hardborough. O livro em questão não poderia ser outro, o romance de 1955 é um clássico, mas traz uma história controversa em que um homem mais velho se vê obcecado por uma menina de 12 anos. Uma afronta em uma sociedade conservadora. O próprio advogado de Florence a aconselha a encerrar as vendas do livro que considera “banal e sensacionalista”, antes que uma reclamação formal seja feita. Ela não acata a recomendação de Violet que se intitula como “juíza da paz”, o que a irrita.

Antes de comprar os exemplares de “Lolita”, ela o enviou para o Sr. Brundish para uma leitura prévia, queria saber se era um bom livro? Ele leu e afirmou se tratar de um bom livro, mas que as pessoas da cidade, possivelmente, não iriam entendê-lo, mas que isso não era de todo o mal, já que entender faz com que a mente fique preguiçosa. A consideração da personagem traduz um pensamento bastante

Lotmaniano, pois o que Lotman (2013, 2021) nos faz refletir é que o tensionamento, a imprevisibilidade dos sentidos é o que pode provocar a criação de novas ideias e percepções sobre o mundo.

Fora essa obra literária, poucos são os outros livros mencionados nomeadamente no filme, um deles é “Fahrenheit 451” escrito por Ray Bradbury, que como um exercício de metalinguagem retrata a história de uma sociedade aparentemente utópica em que livros são queimados para o bem de todos. Essas poucas citações às obras literárias nos fazem crer que “A Livraria” não é um filme sobre livros. Menos ainda sobre a vida de uma mulher inocente, injustiçada, as relações que se apresentam são mais complexas que isso e, como já dito, explicitam alguns desafios que se colocam à protagonista apenas por ela ser mulher, uma mulher que desafia em alguns aspectos o sistema hegemônico no qual está inserida.

Desse modo, a constituição de sentidos reportados à protagonista traduz percepções de desdém, incapacidade, alguns moradores duvidam que uma mulher sozinha, sem filhos, que chega a uma cidade desconhecida tenha condições de gerir uma livraria, algo incomum para as pessoas dali. Outras personagens a admiram exatamente por sua coragem em realizar algo tão provocador.

No início, a loja de livros incita a curiosidade e conquista muitos clientes e relativo sucesso e, com isso, se instaura uma verdadeira batalha, inclusive jurídica, para a instalação e permanência da livraria, que para muitos nunca foi uma boa ideia. Ao mesmo tempo, outros sentidos aparecem associados a essa mulher, que embora pareça frágil fisicamente, se mostra destemida, corajosa e sensível. Há, portanto, também uma disputa de sentidos guiando a narrativa de “A Livraria”, um tensionamento que,

segundo Lotman (2013) é o que garante a dinâmica cultural, a atualização dos textos da cultura e que só é possível quando há uma ruptura do que o autor chama de “vício da trivialidade” (2013, p. 17).

Esse não é um filme com final feliz para a sua protagonista, que abandona o sonho da ter a sua livraria e acaba sendo expulsa do lugar. Violet consegue fazer com que um projeto de lei seja criado permitindo que as câmaras municipais adquiram lugares de valor público por compra compulsória, mais do que isso, consegue com a ajuda do Sr. North provar que a *Old House* não tem condições de ser habitada e, por isso, Florence vai embora da cidade sem direito a nenhum ressarcimento financeiro pelo casarão que havia comprado. Um lugar que foi negociado por ela por 6 meses e que estava fechado há 7 anos.

Ainda assim o filme se finda com uma mensagem de alento e esperança, sobretudo, para às mulheres, porque nas cenas derradeiras nos damos conta que Florence deixou um legado de coragem e paixão pelos livros, é quando nos é revelado que quem narra a história é Christine, sua pupila durante esse tempo, que já adulta se mostra feliz como proprietária de uma livraria. Também descobrimos que Christine ateou fogo ao antigo casarão *Old House* com um aquecedor de parafina. As chamadas são anunciadas enquanto acompanhamos Florence deixar de barco o vilarejo. As ações da personagem se configuram como resistência e ressignificam a situação vivenciada por Florence anos antes, impondo novos olhares sobre às mulheres e suas potencialidades, mas, é claro que para que houvesse alguma mudança foi preciso o embate, a disputa de sentidos que provocou de algum modo a ruptura com os sistemas semióticos hegemônicos vigentes naquela cultura, como reflete Lotman (2013, 2021).

Conclusão

Esta reflexão partiu da inquietação de como a narrativa do filme “A Livraria” traduziu características da vida social feminina, principalmente, as imposições enfrentadas pelas mulheres no referido período histórico, fim dos anos 1950, partindo do pressuposto de que o longa-metragem reflete aspectos de resistência e memória cultural associados às mulheres.

O percurso teórico-metodológico foi orientado, sobretudo, pela teoria da significação proposta pelo semioticista russo Yuri Lotman (1996, 1998, 2003, 2007, 2013, 2021) e a semiótica da cultura, porque nosso foco foi pensar como “A Livraria”, pensado como um texto da cultura, traduziu os desafios impostos à personagem central Florence Green, uma jovem viúva, que se instalou em uma pequena cidade do litoral da Inglaterra e abriu uma loja de livros, que até então, não existia no lugar. Não consideramos outras perspectivas teóricas, como a da interseccionalidade (Akotirene, 2019), por exemplo, que produziria articulações na criação de sentidos sobre o enredo apresentado, em função do limite de caracteres e da necessidade de tratar alguns conceitos com seriedade, entendemos que seria mais adequado deixar algumas discussões para uma nova oportunidade.

Concluimos que “A Livraria” não é um filme sobre livros, pelo menos, não só sobre eles, já que não são os protagonistas da história contada. Acreditamos que a trama nos permite perceber como se processam (ou não) as mudanças na sociedade, que se atualiza e carrega consigo sistemas culturais modelizantes arraigados de referências que podem se perpetuar ao longo do tempo.

Como já dito e frisado algumas vezes neste artigo, as questões voltadas às mulheres conduziram a nossa observação, por se tratar de uma produção que foi escrita, dirigida, protagonizada e narrada por mulheres, além de ter sido adaptada de um romance também criado por uma mulher. Algumas abordagens apontam uma memória cultural que se arrasta impondo normas de comportamento feminino, como a crítica recebida por Florence por usar um vestido vermelho, por não ter tido filhos, por viver só e ainda desejar ser uma pessoa independente ao gerir sua loja de livros em um lugar onde não conhecia ninguém. Evidenciamos uma força de resistência a esse modo de viver, inclusive vinda de outras mulheres, mas, também uma potência de resistência em oposição que impôs a criação de novos sentidos, sentidos associados à uma mulher com coragem, determinada e, mesmo que não tenha tido a força necessária para fazer frente aos sentidos mais consolidados impostos pelo poder hegemônico local, foi capaz de romper a fronteira da previsibilidade, pois com a sua saída da cidade outra livraria acabou por ficar instalada no lugar, criada para concorrer com a *Old House* e, mais tarde, sua jovem funcionária fez jus ao seu sonho e inaugurou sua própria livraria.

Referências

Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. Pólen.

Américo, E. V. (2017). O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. *A semiótica*, 12(1), 05-12. <https://doi.org/10.1590/2176-457326361>

Barthes, R. (2009). *Barthes. O óbvio e o obtuso*. Edições 70.

- Coca, A. P. (2018). *Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação*. Labrador.
- Coca, A. P. (2019). As travessias da ficção seriada na TV brasileira. In A. S. D. Médola, C. R. G. dos Santos, J. P. Albino, L. Pedrosa, M. J. Ruiz, R. Cabral, R. Andrelo, X. Martínez-Rolán, R. Cunha, R. Covaleski, & V. Valente (Orgs.), *Significações e Estratégias Midiáticas*. (1ª ed., pp. 30-49). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/significações-e-estratégias-midiáticas>
- Coca, A. P., Almeida, G. F. de, & Santos, A. T. dos. (2017). Alegoria, simbolismos e terceiro sentido entre os mecanismos de representação da realidade na minissérie “Suburbia”. *Comunicação & Informação*, 20(3), 4-17. <https://doi.org/10.5216/ci.v20i3.40268>
- Coca, A. P., Santos, A. T. dos, & Essenfelder, R. (2022). “Dentro”: um retrato do sistema prisional feminino português na ficção televisual. In V. Kneipp, A. Suing, & F. Piccinin. (Orgs.), *Movimentos* (1ª ed., pp. 92- 109). Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/movimentos>
- Kirchhof, E. R. (2010). Yuri Lotman e Semiótica da Cultura. *Práxis*, (2), 63–72.
- Lotman, I. M. (2013). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa Editorial.
- Lotman, I. M. (1998). *La Semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Frónesis Cátedra Universitat de València.

- Lotman, I. M. (1996). *Semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra Universitat de València.
- Lotman, I. M. (1979). Sobre o problema da tipologia da cultura. In B. Schnaiderman (Org.), *Semiótica russa* (1ª ed., pp.31-41). Perspectiva.
- Lotman, I. M. (2003). Sobre el concepto contemporáneo de texto. *Entretextos*, 2, 01-06.
- Lotman, I. M. (2007). *Por uma teoria semiótica da cultura*. FALE/UFMG.
- Lotman, I. M. (2021). *Mecanismos das imprevisibilidades da cultura*. Hucitec.
- Machado, I. (2003). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Ateliê Editorial/FAPESP.
- Nakagawa, R. M. O., & Nakagawa, F. S. (2022). As culturas binárias e ternárias: da intolerância à tradução semiótica. *Estudos Semióticos*, 18(3), 201-217. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.198470>
- Rosário, N. M., & Coca, A. P. (2024). Normatividades midiáticas em corpos periféricos: traços de resistência e dominação na ficção seriada brasileira. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 22(1), 1-16. <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.01>

NÓS, MALUNGAS: COMUNICAR, FABULAR E RESISTIR NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Leticia Castro Simões¹

Essa pesquisa poderia ser apresentada assim: como eu, uma pesquisadora acadêmica e realizadora audiovisual, me descobri uma mulher negra, de pele clara, ao estudar a linguagem e o pensamento de realizadoras e pesquisadoras negras brasileiras, particularmente feitas na última década no Brasil. Mas não é exatamente isso. Uma outra forma de apresentar esse trabalho: uma tese sobre como, ao observar os documentários realizados por mulheres negras no Brasil contemporâneo, notei semelhanças nas estratégias discursivas que terminam por provocar as linhas do que formalmente entendemos como linguagem documental ao trazer para a cena debates históricos a partir de um viés autobiográfico. Mas ainda não é suficiente; qual seria o problema dessa

1. Doutoranda de Comunicação e Informação, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
leticia.c.simo.es@gmail.com

tese, e por que sua residência na Comunicação, e não no Cinema ou na História?

Volto aos princípios em busca de respostas.

Desde 2013, a esperança anda passando maus bocados no Brasil. Transformou-se em palavra de ordem, depois, carregou nos ombros alguma utopia que foi, logo em seguida, levada ao chão como ingenuidade e, por fim, a palavra virou uma coisa vã. Em 2018, o país, já cindido desde as eleições de 2014, aprofunda-se em seu abismo. Quer dizer: abismo para alguns, o tão esperado “fim da mamata”² para outros. E, em 2020, a pandemia veio para solapar a sensação de alguma estabilidade para quem trabalhava com cultura, arte, comunicação, educação, enfim. Áreas encaradas por quem alcançou o poder como desimportantes, desinteressantes e, até, perigosas. Uma percepção radicalmente oposta ao terreno onde a minha geração – pessoas que, agora, atingiam 30, 40 anos – cresceu e fincou aspirações éticas e estéticas. A pergunta que mais me assolava, durante todos esses anos, foi: como chegamos aqui? E, em seguida: haverá saída? Segundo o pesquisador Eduardo Valente, nos dez anos entre 2011-2020, o cinema brasileiro viveu o seu período de maior ebulição (<http://www.10olhares.com>). Isto se reflete em números inéditos de produção, comercialização e distribuição (passamos de 14 filmes lançados em 1994 para 143, em 2016, e atingimos o número de 185 em 2019; aqui estão contabilizados

2. A frase “acabou a mamata” foi um dos vários bordões publicitários do ex-presidente Jair Bolsonaro durante sua campanha presidencial. Bradando uma nova política, a campanha prometia acabar com supostas facilidades de acesso ao financiamento público pela parte de funcionários concursados, agentes e produtores culturais e estudantes de pós-graduação. Apesar da expressão ter se disseminado para todo e qualquer campo onde houvesse uma suspeita de desvio na esfera pública, inicialmente ela se concentrou contra esses grupos.

os lançamento de longas-metragens em salas comerciais, uma vez que se fôssemos abordar a feitura de curtas-metragens em ambientes alternativos, esse número triplicaria) mas também por uma pesquisa e reflexão de linguagem trazida por pessoas que, até então, situavam-se à margem da realização audiovisual.

Fruto de um esforço entre políticas públicas (a Lei 12.485, responsável por cobrar um imposto das programadoras de TV estrangeiras atuantes no país e direcionar essa taxa para o Fundo Setorial do Audiovisual³), descentralização regional – a saída da concentração do eixo Rio – São Paulo, e o feliz encontro entre a acessibilidade tecnológica e a multiplicação de escolas e eventos (como cursos livres dentro de festivais) para pensar e fazer cinema brasileiro, o que se observou, no final desta década, foi uma ebulição de filmes que buscavam entender o Brasil. Ou, até, resistir ao Brasil.

Em 2020, foi realizada a mostra on-line⁴ *10 anos, 10 olhares*. Ela propunha olhar para essa década máxima do cinema brasileiro e buscar os filmes mais representativos desse período. Que tarefa, pois: que década para o Brasil. Importante ressaltar que a iniciativa não é inédita: ela fora feita antes com uma seleção realizada entre 2001 e

-
3. O FSA é um fundo de aporte financeiro, custeado pelas taxas cobradas às emissoras estrangeiras e voltado para financiar a produção audiovisual brasileira, tendo como um dos eixos norteadores a descentralização da indústria, com a implementação de cotas regionais para as regiões do Centro-Oeste, Nordeste e Norte do Brasil. Os mecanismos do FSA passaram a ser atacados desde 2016, a partir do golpe que gerou a gestão Michel Temer e foram paralisados durante o governo Bolsonaro. Seu funcionamento está sendo retomado a partir de 2023.
 4. Inicialmente, a mostra seria realizada presencialmente, assim como foram as outras edições. As exhibições aconteceriam em diferentes cidades, em um modelo itinerante. (Sendo que as prévias mostras ocorreram no Rio de Janeiro e em São Paulo). Com a pandemia, contudo, o formato de exibição foi alterado para o on-line, agremiando 43 longas e 28 curtas.

2010; e, anteriormente, entre 1991 e 2000. Havia uma expectativa, digamos assim, dentro do meio autoral e alternativo da produção e crítica do cinema, da comunicação, das artes, por esta seleção. Olhar para os filmes feitos nesse período seria, também, olhar para o Brasil. E, creio, em 2020, estávamos todos com a história recente presa na garganta. O coletivo diz:

É, portanto, de um cinema contra a Nação, e não de um cinema nacional, que tratamos aqui, através desta pequena coleção de filmes documentais surgidos nesta última década, e reunidos por fluxos sutis de conexão. Se o documentário é o cinema que toma para si a tarefa de empurrar as fronteiras do visível, estes longas e curtas lançam-se nas geografias – do tempo e do espaço – em operações de retomada: do próprio corpo e desejo, das cidades, das imagens, da história e da terra. (p. 11)

Na mostra, ao contrário das outras duas edições, centradas em uma única proposta, foram convidados dez curadores para propor dez olhares sobre esta última década. E, logo no primeiro recorte curatorial, realizado pelo coletivo CACHOEIRA DOC⁵, algo me chama atenção: expressões como “um cinema contra a Nação” e “empurrar as fronteiras do visível”. Isso me levou a alguns questionamentos sobre o ápice da produção documental no Brasil e a extrema crença na produção documental como aquela que revelaria, denunciaria os traumas desta nação brasileira.

5. O coletivo CACHOEIRA DOC está diretamente ao festival homônimo que acontece desde 2010, na cidade de Cachoeira, recôncavo da Bahia. O festival inscreveu-se no panorama do cinema brasileiro ao oferecer uma curadoria de documentários (longas e curtas) que visavam à experimentação de linguagem alinhada com questionamentos sócio-políticos.

Apesar da vocação documental do cinema brasileiro, algo já debatido pelos críticos Jean-Claude Bernadet em *Cineastas e Imagens do Povo* (publicado originalmente em 1985, e relançado com uma revisão crítica em 2003), Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (1993) e *O cinema brasileiro moderno* (2001) e Amir Labaki, em *O Cinema Brasileiro* (1998), *É tudo verdade – reflexões sobre o documentário* (2005) – mas não somente eles -, a década passada pareceu demonstrar o trânsito do dispositivo documental para outras saídas. Os filmes selecionados, por exemplo, pela equipe do CACHOEIRA DOC debatem, tencionam, discutem, provocam e, até, ironizam a forma documental. Algo escapa dessa definição, da idéia de um cinema contra a Nação.

Para a pesquisadora Ilana Feldman, nas últimas décadas, o que se notou em termos de estratégias discursivas da comunicação no Brasil (Feldman, 2012), foi um destaque às narrativas de autoficção, ensaio e confissão, técnicas presentes na produção documental brasileira dos anos 1990-2000. Contudo, o que Feldman aponta é que essa mesma estratégia de aproximação do real convoca efeitos de cinismo e reafirmação de uma estratégia de poder: a imagem garantindo ser verdadeira assume posições de dona da situação e, conseqüentemente, dona do discurso. Para as pessoas nascidas durante a década de 1980 e que cresceram em um país de terra arrasada após 25 anos de ditadura civil-militar mas assistiram a uma retomada da esperança em processos criativos e subjetivos ligados a aspirações profissionais, a realidade do que se mostrou diante de nós a partir de 2013 foi um certo choque.

Desconfiar da realidade apresentada passou a ser não mais uma vertigem mas uma certeza; e o passo seguinte seria o de alterar a realidade posta sobre a mesa.

Comecei a notar um movimento de denúncia da opressão, mas concomitante, uma operação de inscrição no presente, em filmes produzidos e realizados ao meu redor, mas não só: no videoclipe de Emicida onde os empregados se unem para incendiar a casa-grande (*Boa Esperança*, 2015); na produção musical que gerou um disco e um álbum visual da dupla Barbarize (*Sobrevivências Periféricas*, 2019), onde eles unem a chamada estética afrofuturista à reinvenção da narrativa cotidiana e periférica do Recife; nas reportagens, cada vez mais subjetivas, da jornalista Fabiana Moraes (atualmente, colunista do Intercept), que passou a mesclar histórias investigativas com a fabulação da sua autobiografia enquanto mulher negra e nordestina, quando vai ao encontro de personagens que pulsam e teimam em reinventar a própria história através de dispositivos comunicativos. Fabiana envolve-se com as suas pautas, relaciona ao seu contexto biográfico e social e cruza dimensões midiáticas – recentemente, foi curadora, ao lado de Moacir dos Anjos, da exposição *Negros na Piscina* (2022), na Pinacoteca do Ceará. Uma mostra “composta de imagens, gestos e histórias que desejam construir uma nova paisagem social e afetiva do Brasil, em que corpos pretos, indígenas e travestis – e tantos outros corpos minorizados – tenham direito a trabalho e a descanso”, descreve o texto de apresentação. “Uma paisagem que não seja marcada somente por dor e dano, mas também por contentamento e cura. Por beleza – expressão

de resistência e motor de invenção”, escrevem os curadores Moacir dos Anjos e Fabiana Moraes, na mesma cartilha⁶.

Daí, surgem alguns questionamentos: como um objeto comunicacional pode ser um objeto de resistência? Resistência a quê? E quem resiste? E de que forma? Esse artigo, então, se propõe a olhar para o curta-metragem *Travessia*, de Safira Moreira (2017), realizado por uma mulher negra, brasileira e contemporânea. A hipótese aqui apresentada é que na análise dessa obra, podemos identificar características comuns ao que vou denominar como uma *comunicação malunga*: uma forma de produzir, elaborar e distribuir objetos comunicativos que se propõe a identificar problemas históricos e sociais e, através de uma operação de linguagem realizam um salto de fabulação a partir da escrita de si, dos seus desejos e memórias e aquilombam-se com outros/as sujeitos/as para criar novas possibilidades de existência, terminando por outras inscrições no presente.

O problema da comunicação

O pesquisador brasileiro Erick Felinto tem debatido, em diferentes textos, o lugar e o viés da pesquisa em Comunicação realizada no Brasil hoje; mais propriamente as investigações teóricas sobre o campo comunicativo e/ou midiático. “O que significa dizer, efetivamente, ‘teoria da comunicação’? O singular é bastante enganoso. Sabemos que não existe uma teoria, senão várias, com diferentes abordagens, olhares e procedimentos, contudo, abstraímos esse plural em benefício de certa

6. Moraes, F. de, & Anjos, M. dos. (2022). Negros na Piscina. *Pinacoteca do Ceará*. <https://pinacotecadoceara.org.br/exposicoes/negros-na-piscina>

idéia de *unidade na diversidade* (Felinto, 2011, p. 237). Ao longo desse texto, intitulado *Da Teoria da Comunicação às Teorias das Mídias*, o pesquisador critica o excesso de energia dispensado a “abordagens empíricas radicalizadas” frente a uma “timidez teórica” verificada pelo baixo número de teses que se propõem a debater teoria da comunicação em si. O diagnóstico de Felinto é estrutural e disciplinar: existiria uma falta de confiança, digamos assim, no debate teórico, pois ainda estaríamos na posição de defender o espaço da Comunicação no país como relevante e digno de atenção acadêmica ou até de entendê-lo como um campo/objeto singular de estudo (e a própria discussão entre campo e objeto na Comunicação é citada por Felinto como um sintoma para esse diagnóstico). E justamente o fato de vivermos, nas últimas décadas, mudanças tecnológicas profundas e intensas, com impactos do hardware ao software, ou seja, dos equipamentos que comunicam ao próprio impacto daquilo que é comunicado, deveria potencializar novas indagações em torno dos paradigmas da disciplina.

Essa pesquisa, por exemplo, parte da constatação quantitativa de um maior número de obras produzidas no suporte audiovisual brasileiro com mulheres negras ocupando o posto central de realização, provocado tanto pelo acesso mais imediato à tecnologia quanto aos meios de financiamento das obras audiovisuais (financiamentos coletivos pela internet, financiamentos escolares, financiamentos por instituições culturais) para esmiuçar os impactos de linguagem que emergem nessas obras feitas por pessoas que, estruturalmente e historicamente, não tinham acesso à essa tecnologia. “Falar em um *apriori medial* significa dizer que as tecnologias de comunicação e informação constituem elemento central

na determinação das realidades humanas e dos processos de cognição” (Felinto, 2011, p. 265).

No prefácio à edição brasileira (2019) do livro de bell hooks, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, originalmente publicado em 1989, a primeira experiência de hooks em uma escrita acadêmica que abarcasse a dimensão da experiência da autora diante do destrinchar teórico abordado, a professora e pesquisadora em história cultural Mariléa de Almeida escreve que o livro articula simultaneamente corpo (a voz), prática (a coragem) e ético (compromisso com a dignidade humana), sendo o primeiro livro de bell hooks em que, no âmbito acadêmico, ela radicaliza a máxima feminista de que o pessoal é político. Essa pesquisa, apoiada nesses dispositivos de escrita – os diálogos imaginados, as cartas, o direcionamento direto ao leitor – envereda por um caminho concomitante à máxima feminista. O pessoal é, também, teórico. hooks escreve:

Pequenos grupos de pessoas engajando-se juntos numa discussão feminista, numa luta dialética, criam um espaço onde o “pessoal é político” como ponto de partida da educação para a consciência crítica – e, como tal, pode ser estendido a uma politização do eu focada em compreender as maneiras pelas quais sexo, raça e classe, juntos, determinam nosso destino individual e nossa experiência coletiva. (pp. 66-67)

Se pensarmos a linguagem como uma tecnologia para a sobrevivência, formada e atravessada pelo violento processo diaspórico, no caso do contexto brasileiro, trabalharmos exclusivamente com modelos eurocêtricos talvez acabe sendo uma atitude desconforme. Uma saída é trabalhar com o diálogo entre bibliografias, pensando em pontos de

contato e pontos de tensão; nem a total aceitação, nem a completa recusa, pois como sugere Felinto “é preciso apontar constantemente os pontos de fuga, os territórios de miscigenação, as zonas de interface” (Felinto, 2011, p. 246). É curioso pensar que, nesse mesmo texto, Felinto também critica a inclinação brasileira nesse campo, porque “boa parte dos esforços da teoria da comunicação tem se dedicado a legitimar o campo e prescrever procedimentos epistêmicos” (Felinto, 2011, p. 243). Poderia o meu desenrolar crítico ser enquadrado nesta cutucada? Temo que sim, tentarei que não; busco uma escrita acadêmica onde emergem, simultaneamente, teoria e imaginação, observação e prática, invenção e método. E se é verdade que os grandes estudos no campo teórico da comunicação brasileira se dividem entre estudos das mídias versus análise dos discursos construídos pelos objetos midiáticos, uma discussão que sempre retorna, sem atingir necessariamente um fim, é acerca do caráter interdisciplinar da Comunicação. Seria a Comunicação um método, dentro de um campo que necessariamente conjuga a Filosofia, a Educação, a História, a Sociologia? Ou seria a Comunicação uma disciplina entre esses campos, que põe em prática processos filosóficos, educativos, históricos, sociológicos?

Comunicação malunga

Malungo significa canoa na língua Banto, e é o termo designado na história para dar conta das operações simbólicas que aconteciam na travessia do navio negreiro, uma viagem violentíssima e demarcadora, para todo o sempre, dali em diante, da subjetividade e da corporalidade dos sujeitos que integravam este navio. A idéia da diáspora como trauma fundador da sociedade brasileira. Contudo, a idéia de malungo tem a ver

com a cumplicidade entre essas almas traficadas; pessoas advindas de distintos contextos, que falavam diferentes línguas, que não comungavam dos mesmos rituais, mas que por vivenciar uma mesma experiência traumática, partilham, ao sair da travessia, uma outra identidade.

Abro um parêntese para afirmar: não sou ingênua ao debate sobre a identidade. O que vai ser investigado, aqui, é como subverter a idéia de identidade pelo campo da comunicação, mais especialmente, pelo campo da produção audiovisual, do cinema. Não desejo, aqui, renegar a idéia de identidade, por não ver este ato como necessário, mas sim abrir uma discussão sobre como operar as identidades. O grande ponto, já apontado por muitos (Judith Butler, Muniz Sodré, Maurice Blancot, Jacques Derrida) é pôr a identidade no lugar da binariedade; se você afirma uma identidade, logo você não reafirma outras, logo a identidade é excludente e produz fronteiras. Só que não há como negar que a identidade também está ligada a um território. Não há como afirmar uma relação entre duas pessoas – povos – sem afirmar as diferenças junto com essas identidades. Esses aspectos são juntos, não separados. Afirmar a identidade é afirmar a diferença. A identidade, nesta tese, é encarada como uma estratégia. Na nossa sociedade, a brasileira moderna e contemporânea, a identidade se torna uma estratégia política, de negociação de direitos. Aqui, nesta construção e caminhar de pensamento, a identidade, além de estratégia social, será encarada como uma estratégia narrativa. Um modo de afirmar a diferença entre dois corpos para negociar uma estratégia na/da linguagem. Uma identidade malunga é encarada como uma estratégia narrativa de existência e resistência cultural dentro da comunicação.

Voltando à idéia de malungo. Para diferentes historiadores, malungo é um termo que adquire diferentes visões, ora se mostrando como pacto simbólico, ora como operação de subjetivação entre pessoas. Nessa proposta, tomo a definição do historiador baiano João José Reis, que identifica o malungo como uma espécie de parentesco simbólico, provocado pela travessia do navio negreiro, visto por Reis como um ritual de iniciação. Esse parentesco simbólico não visa a uma unidade, mas um ponto de comunhão entre as diferenças. Se continuarmos pensando no tráfico negreiro como atividade que funda as bases políticas e econômicas deste país e a diáspora como o trauma-fundador, deslocando a idéia de mito-fundador da nação (como vamos encontrar, por exemplo, na obra de Gilberto Freyre e seu pensamento sobre democracia racial a partir da idéia de lusotropicalismo, debatido a fundo pela filósofa Lélia González), a idéia de *malungo* ganha corpo como um ponto de encontro para inúmeros transbordamentos. Uma encruzilhada, nascida da violência mas que se recusa a fixar-se nela.

Se a diáspora é o nosso trauma-fundador, o racismo, para Lélia González, é a grande “neurose cultural brasileira”. Lélia traz da psicanálise o conceito de neurose (além, óbvio, a idéia já mencionada de trauma) para abordar como, no Brasil, tudo parece exposto quando, na realidade, está invisibilizado – ou, melhor, naturalizado. Lélia diz:

A gente tá falando das noções de *consciência e memória*. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na

medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como *a* verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. (pp. 78-79)

Essa idéia, de uma *comunicação malunga*, dialoga diretamente com a proposta de uma “amefricanidade”, conceito elaborado pela filósofa Lélia González, para abordar a construção de uma identidade (*novamente a palavra, vamos encará-la*) entre as pessoas racializadas nos diferentes países da América Latina (“sociedades herdeiras históricas das ideologias de classificação social – racial e sexual – e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas”, como define Léliz) com a incorporação de dinâmicas culturais, especialmente aquelas que vão na contramão do sistema de dominação chamado racismo.

Amefricanidade: Lélia acredita que é preciso convocar uma união, uma vez que o sistema de diferenciação fez com que as pessoas racializadas experimentassem a separação, o que seria um resultado da ideologia de embranquecimento. Uma identidade partilhada, a amefricanidade não quer dizer o *uno*, mas uma partilha. A tecnologia amefricana “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural – adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas – que é afrocentrada” (González, 2020, p. 151). A prática desta tecnologia, obviamente, é um risco. Quando se volta para as mulheres negras ou não-brancas, Lélia retoma mais um conceito da psicanálise lacaniana, a idéia de *infans*, aquele que não é sujeito do próprio discurso; a linguagem própria das crianças, que se definem a partir da linguagem do outro (adulto) sobre elas. Por isso, falam na terceira pessoa. Ao pensar

sobre as operações de silenciamento sobre as mulheres não-brancas, Lélia aponta justamente para a impossibilidade da própria definição, narrativa, existência “precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história” (González, 2020, p. 141). Falar de si é enfrentar o mundo. Como podemos falar em uma escrita de risco quando a própria existência do sujeito, antes do próprio ato de escrever, já é um embate? O risco está antes do próprio anúncio; o risco está em existir. E, de todo modo, ainda assim se escolhe pensar, enunciar e arriscar.

Por último, bel hooks, em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (hooks, 2011), discorre sobre a mentira como uma forma de manutenção do poder masculino na sociedade, com a óbvia consequência do controle patriarcal sobre os corpos e os sentimentos femininos, em especial, sobre o amor. hooks, por exemplo, pensa que “a adoção geral de uma ética amorosa significaria se opor a muitas das políticas públicas que os conservadores aceitam e apóiam” (hooks, 2021, p. 127). Um destes axiomas, para a professora, seria justamente combater a violência contra a mulher. Essa ética do amor, para hooks, consistiria em justamente valorizar o autocuidado e o bem-estar de cada um, em detrimento da carreira e da expansão financeira. E rebelar-se, principalmente quando quem se rebela é uma mulher negra, é muitas vezes encarado como um sintoma de doença, quando seria justamente o oposto. Às mulheres, caberia somente o amor diante de um parceiro, e numa relação heterossexual dentro de uma sociedade patriarcal, isso significa ocupar um espaço inferior em uma hierarquia de poder. “Viver conscientemente significa pensar criticamente sobre nós mesmos e o mundo em que vivemos” (hooks, 2021, p. 95). Essa forma de pensamento e escrita,

irremediavelmente ligada a um agenciamento da estrutura à subjetividade, pode ser identificada à idéia de “escrevivência”, cunhada pela escritora Conceição Evaristo. Para Evaristo (2008), a escrevivência seria uma dupla operação do sujeito: a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, é escrita também em como cada um escreve o mundo que enfrenta. Um prolongamento (ou reverberação) das técnicas de cuidado de si que, para Foucault, desapareceram no mundo moderno. Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quando mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade.

Conceição Evaristo lembra que a história própria de mulheres negras foi contada da forma perversa o tempo inteiro: desgraças atrás de desgraças, traumas seguidos de traumas. A imagem da mulher negra é a imagem do sofrimento; a imposição de uma performance da vitimização, impossível de se desvencilhar, aparentemente. O trauma como régua regente da experiência. bell, então, arrisca ao propor que para narrar a história negra, a fabulação é fundamental, uma fabulação crítica visando à educação transgressora; ou seja, revisar a própria vida como quem olha a um rio, ciente de suas passagens e movimentos, erosões e marés. A perseguição de uma política de afetos, construída nessa noção de “amefricanidade”, estabelecida através de uma comunicação malunga, guiada por uma sujeita múltipla em subjetividade e historicidade, criando uma tessitura de mulheres negras, se completa com o exercício de fabulação de si, que extrapola as concebidas noções de cuidado e escrita de si, tencionando inscrições no presente de uma alternativa (ou desconstrução) desta realidade neoliberal, individualista,

marcada por uma comunicação individualizada e múltipla em sujeitos econômicos.

Comunicação malunga, comunicação feminista, comunicação negra

O que é, o que deseja e como se comporta o feminismo? Desde o surgimento da palavra enquanto um conceito de método crítico dentro dos Estudos Culturais, logo associado a uma postura ativa de mulheres na sociedade civil, a articulação feminista se caracteriza por “redes político-comunicativas”, como caracteriza a professora Ana Carolina Escosteguy, quando escreve que esses campos também se articulam *discursivamente* através de linguagens, sentidos, *visões de mundo* pelo menos parcialmente *compartilhadas* (2020, p. 18). E nessa interação entre a criação de um mundo através da linguagem, do enfrentamento da historicização prévia deste mundo, dos códigos performatizados e da participação mais ou menos ativa nos ditames da comunidade, uma nova forma de sistematização do conhecimento começa a ser proposta.

No caso do Brasil, como Margareth Rago aponta, “não há nem clarezas nem certezas em relação a uma teoria feminista do conhecimento. Não apenas a questão é pouco debatida, como em geral o próprio debate nos vem pronto, traduzido pelas publicações de autores do Hemisfério Norte” (Rago, 2014, p. 372). Dadas as devidas proporções da distância histórica, pontuando que, ao redor dos últimos dez anos, o Brasil vive um processo de revisão bibliográfica, estimulado muitas vezes pela problemática em torno do “lugar de fala”, conceito popularizado pelo livro *O que é o lugar de fala?* (2017), de Djamila Ribeiro, o fato é que a grande parte das referências em torno da discussão sobre

existir ou não um pensamento feminista, ou de que forma ele se comporta (e ainda, suas linhas de discussão) ainda se reporta às teóricas anglo-saxãs e européias.

Mas como podemos pensar uma produção de conhecimento diversa daquela que nos foi sempre dada como única via científica: racional, imparcial, fundamentada numa observação quantificada e organizada por um indivíduo que parte da identificação de um problema para alcançar uma verdade?

A discussão sobre o feminismo é marcada pela valorização da experiência em detrimento da imparcialidade do sujeito unida a uma investigação sobre o processo de construção da identidade de determinados atores da sociedade. Por isso, o estudo da linguagem e a revisão histórica se tornam metodologias fundamentais na prática feminista, como é o caso da escrita desta tese. E quando partimos, por exemplo, do pensamento sobre o que significa “epistemologia” – a forma como procedemos à análise do saber, como construímos nosso conhecimento, como decodificamos cientificamente a realidade e suas operações estruturais –, começamos a compreender a defesa por uma epistemologia feminista. Afinal, “as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da dos homens, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem ou na produção um contradiscurso” (Rago, 2019, p. 373).

Por fim, Travessia

O curta-metragem *Travessia*⁷ contém três sequências. Na primeira (Figura 1), a que abre o filme, vemos fragmentos de um corpo negro dispersos em uma fotografia. Pouco adiante entenderemos que se trata de uma imagem com a seguinte legenda: *Tarcisinho e sua babá. Dias D'Ávila, 15-11-63*, onde uma mulher negra segura um bebê branco.

A mulher negra olha para a lente, está enquadrada ao centro da imagem. Um aparente ambiente doméstico onde, ao fundo, há muros e o que aparenta ser a parte de uma casa. Ao redor dela, da babá, há plantas e um pequeno caminho. Dias D'Ávila está a 50km de Salvador e faz parte de sua região metropolitana; o município é conhecido pela qualidade de suas águas e, nesta época, década de 1960, era um lugar de veraneio da elite baiana. A legenda identifica o tempo, o espaço, o membro da família. Não, a mulher negra. Ela não pertence ao universo daquela fotografia; contudo, em “Travessia”, ela é o centro da imagem. A babá de Tarcisinho. A mulher a quem não foi concedido um nome nas marcas da história.

Figura 1

Travessia

7. Curta-metragem disponível na íntegra e gratuitamente, com legendas em inglês, em Moreira (2017).



Moreira (2017).

À medida em que atravessamos os fragmentos da fotografia de Tarcisinho e sua babá, ouvimos um poema de Conceição Evaristo, na voz da irmã da realizadora, a dançarina Inaê Moreira:

A voz da minha bisavó ecoou criança nos porões do navio /
Ecoou lamentos de uma infância perdida / A voz da minha avó
ecoou obediência / aos brancos, donos de tudo / A voz da minha
mãe ecoou baixinho / revolta / No fundo das cozinhas alheias /
debaixo das trouxas / roupagens sujas dos brancos pelo caminho
empoeirado numa favela / A minha voz ainda ecoa versos
perplexos / com rimas de sangue e fome / A voz da minha filha
recorre todas as nossas vozes / recolhe em si as vozes mudas,
caladas / engasgadas nas gargantas / A voz de minha filha recolhe
em si a fala e o ato / O ontem, o hoje, o agora.

Giorgio Agamben, em um diálogo bibliográfico póstumo com Michel Foucault⁸, retoma a ideia de gesto para pensar a literatura e a arte contemporâneas: um movimento que reside no terreno do entre. O que caracterizaria o gesto seria o direcionamento da vontade sem necessariamente a busca pela produção; o gesto é, ao mesmo tempo, potência e ato. Assim, “o lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor ou no leitor: está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto, e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (Agamben, 2007, p. 53). Diante de um mundo guiado pela lógica severa da razão e do consumo – só acredito naquilo que posso tocar, só me é caro aquilo que tem um valor material, só me torno passível de subjetividade quando sou reconhecido pela máquina midiática –, Giorgio Agamben procura formas de resistência. Para o teórico da Filosofia Selvino J. Assman, na introdução de *Profanações*, essa procura residiria “na busca da infância, na nossa capacidade de amar e jogar, de viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível” (Agamben, 2007, p. 7).

Podemos ler na primeira operação de *Travessia*, esta tarefa de empurrar as meras fronteiras do visível, do dado, do colocado. Aqui, como uma carta de intenção, o filme nos apresenta o seu contexto, o seu cenário, mas também o gesto de jogo da autora: uma pesquisa na história através da imagem que deseja se debruçar sobre quem está à margem. O centro da história é quem nunca ali esteve. Um gesto que

8. Na conferência *O Autor Como Gesto*, publicada em 2007, Agamben discute diretamente com a conferência *O que é um autor?*, proferida por Foucault em 22 de fevereiro de 1969.

não vai ressarcir o nome, a história, a trajetória, a sensibilidade à mulher negra da fotografia – sua chave de reconhecimento é sua profissão, sua atuação no mundo do trabalho –, mas a identifica com as mulheres negras que constituem tanto o filme, quanto o público do filme, quanto aquelas que vieram antes da realizadora e das eventuais famílias de quem assistir ao curta-metragem. Safira opera um gesto de escrever na história a imagem dessa mulher, a quem lhe foi negado o mínimo: um nome. *Travessia* nos convoca a olhar seus olhos, seu corpo, seu movimento de carregar o garoto frisado pelo ato fotográfico, e nos põe em relação a essa estranha, que nos torna parte de nós, como bisavó, como avó, como mãe, como voz, como nos diz o poema de Evaristo.

Agamben conclui seu texto com uma suposição: “a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos” (Agamben, 2007, p. 53). No começo de *Travessia*, somos convocados, através do gesto cinematográfico de Safira, a fazer parte desta batalha, atravessando uma suposta fotografia íntima para, através dos reenquadramentos propostos e da montagem justaposta ao poema de Evaristo, interpretado por Inaê Moreira, nos reencontrarmos do outro lado da imagem, num jogo de afetos, onde uma imagem consegue ser maior do que a morte. E, ao criar uma passagem entre algo que fora – o momento vivido da fotografia – com a sua ressignificação no presente – através do cinema –, a narradora apresenta sua primeira face, a da atuação no tempo. Este é um filme de alguém que deseja que uma mesma imagem coexista em várias camadas do tempo presente. Mas quem é esta narradora?

A segunda sequência de *Travessia* (Figura 2) se inicia em preto, onde ouvimos a voz da mãe da realizadora, Angélica Moreira, contando

sobre as poucas fotografias que existem em sua família; na verdade, sua recordação trata de um casamento, uma ocasião ritualística que demandava esse tipo de gasto financeiro (no filme, dona Angélica justifica que o acesso às fotografias demandava um alto custo, impossível para famílias negras, a não ser em ocasiões muito específicas). A existência em imagens era algo inacessível para as famílias negras. Enquanto ouvimos a voz de Angélica discorrer sobre as outras ocasiões em que se recorda de haver sido fotografada, a também realizadora negra Tuanny Medeiros aparece exibindo fotografias caseiras de outras famílias negras. Importante ressaltar que tanto a fotografia inicial do filme quanto as exibidas por Tuanny foram encontradas por Safira Moreira na feira da Glória⁹, no Rio de Janeiro, não fazendo parte, a princípio, da família de Moreira nem da de Medeiros.

Nesse momento, é preciso olhar para como se estrutura a figura da narradora de *Travessia*, o sujeito Safira Moreira. A princípio, não possuímos qualquer informação sobre ela: seu emaranhado identitário se tece através da voz de sua irmã, do relato de sua mãe, do rosto de sua amiga, da fotografia entrecortada da babá de Tarcisinho. Safira, a narradora, é várias; ela se constitui das várias vozes femininas que habitam o seu olhar. Vozes que habitam um passado (a fotografia inicial), vozes

9. A feira da Glória, assim como a feira do Paço XV, acontecem aos fins-de-semana e são conhecidas por venderem antiguidades usadas. Há oferta de livros, pequenos apetrechos domésticos, roupas, enfim. As bancas com álbuns de fotografias domésticas se popularizam entre os cineastas nas últimas décadas. Outro exemplo do ato de colecionar imagens íntimas descartadas e vendidas em punhados nas feiras de rua está no documentarista argentino Andrés Di Tella que, a cada viagem, faz questão de trazer o seu punhado de imagens familiares desconhecidas. Com este material, ele já realizou exposições e curtas-metragens.

que rememoram um passado (o discurso de dona Angélica), vozes que partem da memória para fabular o futuro.

Figura 2

Travessia



Moreira (2017).

Se através do gesto cinematográfico, Safira inscreveu a imagem da babá de Tarcisinho na história, criando uma memória compartilhada sobre aquela fotografia em junção com o poema, ao invocar o relato memorialístico de sua mãe sobre a falta da memória impressa, a memória retratada, Safira também se afirma como um ser em busca da própria recordação. A memória é uma construção coletiva: ninguém lembra de nada sozinho. Contudo, a memória, em *Travessia*, não é invocada como algo estanque e referido ao tempo passado; mas, sim, como um trampolim para uma fabulação sobre o futuro. A narradora deste filme abdica de uma posição de sujeito único, tão característica dos nossos tempos de pouco diálogo, infinitos monólogos e uma profusão de *self-made mans* e *womans*, para consagrar a partilha, e traçar uma linha com a sua mãe e irmã que avança até rostos e identidades desconhecidas mas que compartilham a mesma falta de memória. Afinal, suas fotografias, seus

registros, suas memórias foram tidas como desimportantes e colocadas à disposição em feiras de rua. A sujeita-narradora fabula que o seu si é, também, outras.

Tampouco devemos nos posicionar de forma ingênua diante do título: *Travessia*. Para o historiador João Reis, pesquisador renomado por sua dedicação à investigação sobre o tráfico negreiro no Brasil: “A travessia é como um ritual de iniciação. O sujeito deixa de ser cativo para ser escravo. Os ritos de iniciação sempre envolvem a dor. Não há dor maior que a travessia do Atlântico. Esse sofrimento criava esse laço entre as pessoas” (Nós Transatlânticos, 2016). Essas pessoas, que faziam a viagem no mesmo barco, criavam uma espécie de parentesco simbólico fortíssimo: o malungo. Mais tarde, na linguagem oral brasileira, o termo malungo vai ser sinônimo de compadre, amigo, irmão; uma palavra que designa uma ligação afetuosa. Mas em termos históricos, a operação do malungo fazia de sujeitos que antes tinham suas próprias folhagens se ramificarem com outros sujeitos, outras espécies de plantas, criando uma terceira coisa, compartilhada entre ambos. Uma constante re-visão das relações através do enfrentamento das diferenças; novos sujeitos se criam nessa necessidade de sobrevivência – ou seja, imposição da relação – existente na travessia. E a esse ato de criação simbólica, deu-se o nome de Malungo.

Questionar as estruturas de poder existentes na produção da memória fotográfica das famílias negras se torna uma questão do cinema; de mãos dadas com outras famílias, a realizadora se coloca, também, como resultado desse rizoma de circunstâncias. Uma sujeita-espada-de-são-jorge, uma sujeita malunga. (Teria seu interesse pela fotografia partido justamente do fato de não conhecer os rostos de seus

antepassados?). *Travessia*, enquanto curta-metragem, poderia se encerrar na denúncia dessas estruturas de apagamento da memória. Mas o filme realiza mais um movimento, e dessa vez, na direção da retomada do próprio corpo, da própria história, da própria memória.

Na terceira e última sequência de *Travessia* (Figura 3), corpos negros performatizam para a câmera, que os fotografa, em um ambiente aberto, cercado por natureza. A primeira fotografada é a própria Tuanny Medeiros que, em seguida, dá lugar a um casal, depois a um casal com filho, a famílias negras, enfim. Há aqui, claramente, o gesto da inscrição dessa sujeita-árvore em uma estratégia de recuperação da memória, uma retomada da imagem com uma finalidade de culto ou de rito; em suma, a imagem como uma forma humana para driblar o medo da morte. Esse entendimento para a tão humana atividade de produzir e consumir imagens passaria, para o antropólogo Edgar Morin, pela “busca constante de enfrentamento da morte, fonte de libertação e de angústia, cerne de nosso pavor e de nossa potência”, no entendimento da pesquisadora em imaginário Rosa de Melo Rocha. O processo de construção da imagens, na visão de Morin, passaria pelo desejo de “enterrar, adornar e representar” (Rocha, 2013, 75) os mortos, culminando, assim, na superação deste evento terrível e inevitável, a morte.

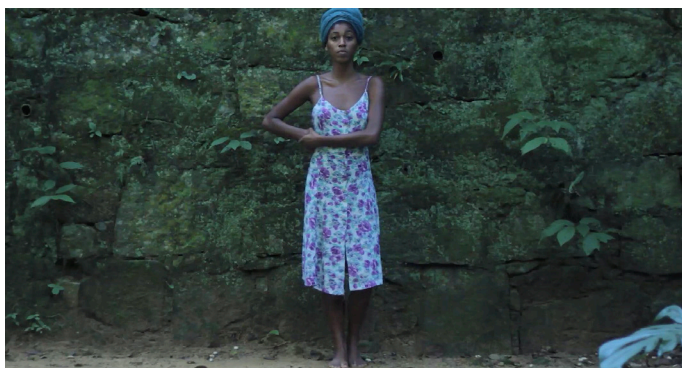
Conclusão

No nosso mundo capitalista neoliberal, onde as imagens foram esvaziadas de sentido e deixadas somente à exaustão do consumo, tornando-se objetos vazios e dando espaço ao endeusamento da matéria – ou, em alguns casos, de um discurso –, a dimensão simbólica da imagem foi substituída pela dimensão estética. Como consequência, se vive o

esmaecimento da consciência processual no que toca à relação entre os homens e as imagens, a consciência entre vida e morte, mediada pelo tempo. O homem contemporâneo foi engolido pelo mercado, e sem o seu recurso imaginativo, advindo do imaginário, perde a capacidade transgressora, criadora, mobilizadora. Resistir a quê, se estamos ocupando consumindo e nos vendendo?

Figura 3

Travessia





Moreira (2017).

A última sequência de *Travessia* (Figura 3) articula um retorno da imagem ao seu lugar ritualístico, como objeto criado pelo homem capaz de deter a morte. A estas famílias negras, que tiveram o seu lugar da imagem de culto roubado por uma estrutura econômica e política, são inventadas imagens. Imagens-retrato, para serem penduradas no meio da sala, posadas, performatizadas, e que não foram produzidas pelas estratégias midiáticas das redes sociais e dos perfis de Instagram a fim de conquistar milhares de seguidores. Não são imagens que foram criadas pelo domínio do mercado mas sim como uma resistência a estas artimanhas.

Referências

Agamben, G. (2007). *Profanações*. Boitempo.

Escosteguy, A. C. D. (2020). Estudos culturais feministas: a importância de afirmar uma nomeação. *Libero*, (46), 10-25. <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1207>

Felinto, E. (2011). Da Teoria da Comunicação às Teorias da Mídia. Ou, temperando a epistemologia com uma dose de cibercultura. *ECO-Pós*, 14(1), 233-249.

Foucault, M. (2011). *A coragem da verdade*. Martins Fontes.

Evaristo, C. (2008). *Poemas da recordação e outros movimentos*. Nandyala.

Feldman, I. (2012). O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo / The Success of Failure: notes on contemporary Brazilian cinema. In A. Brasil (Org.), *Teia 2002-2012*. Teia.

González, L. (2020). *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaíos, Intervenções e Diálogos*. Zahar.

hooks, b. (2019). *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Elefante.

hooks, b. (2021). *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Elefante.

Moreira, S. (2017). *Travessia* [Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/236284204>

Nós Transatlânticos. (2016, dezembro 15). *João Reis - Nossa História Começa na África* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PF6mXS9QWpo&t=379s>

Rago, M. (2019). Epistemologia feminista, gênero e história.
In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista brasileiro –
Formação e contexto* (pp. 371-387). Bazar do Tempo.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS POR MEIO DAS IMAGENS: O CINEMA DE PAULO ROCHA FRENTE ÀS DOMINAÇÕES POLÍTICAS DE PORTUGAL

Raíssa Pimentel¹

É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.

-Leif Furhammar & Folke Isaksson, *Cinema e Política*, 1976, p. 6.

Este artigo objetiva analisar as representações sociais pela obra cinematográfica *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, durante o contexto sócio-político autoritário da ditadura de Portugal, na década de 60. O que se pôde refletir em Portugal, foi o caráter opressor e repressor, não apenas no campo político, como também na indústria cinematográfica.

1. Discente no programa de pós-graduação em Comunicação da Unesp de Bauru-SP.
raissapimentelli@gmail.com

Por meio da censura, o regime autoritário interferiu nas produções culturais que tivessem conteúdo contrárias ou que criticassem a ideologia oficial. Logo, com o intuito de compreender a história deste período, elegeu-se o cinema como fonte para a análise da ditadura do Estado Novo de Salazar, a partir do método de análise filmica proposta por Golliot-Lété e Vanoye, além da pesquisa bibliográfica e documental.

Por meio da linguagem cinematográfica, o diretor teve como intenção retratar essa época. Sendo os personagens presentes na obra cinematográfica, representados por meio de alegorias para retratar de forma crítica, o momento histórico em que se situa. Dessa forma, a sociedade encenada mantém relações com o mundo real, trazendo um determinado ponto de vista sobre si em forma de espetáculo e/ou drama.

Para tanto, este artigo se estruturou da seguinte forma: primeiro compreender, mesmo que sucintamente, a ideia de representações sociais por meio de importantes autores como Émile Durkheim e Serge Moscovici; por meio de suas teorias, objetivou trazer esse conceito para o cinema, com o intuito de pensar nele como um meio de representar uma realidade. A segunda parte visou em realizar uma discussão das relações de poder que estabelecem no cinema, assim expõe-se a relação do governo salazarista e a imposição da censura filmica, como também a inspiração de outros movimentos cinematográficos para a geração que viria surgir nomeada como Novo Cinema – grupo que Paulo Rocha fez parte. Por fim, ao entendermos a conjuntura social e política da época, assim como o anseio daqueles jovens cineastas de representarem uma imagem mais real de Portugal, fez-se a análise de *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha a fim de problematizar como essa obra construiu seu olhar sobre o período histórico e como foi representada.

Representações sociais no cinema: breve discussão teórica.

Segundo o sociólogo Émile Durkheim (1895), as representações sociais são formas de conhecimento coletivo que refletem as crenças, valores e normas de uma sociedade. Ou seja, a interação dos sujeitos e grupos se dá pela partilha das representações que seu grupo pertence, onde estes seguem a ideologia, crenças e representações da ordem social onde se inserem. Neste sentido, as representações são construídas e compartilhadas pelos membros de uma comunidade e desempenham um importante papel na regulação do comportamento social e na manutenção da ordem social. Estas representações coletivas são para Durkheim o que ele chamou de fato social².

Para o autor supracitado, a sociologia é uma ciência empírica que buscava compreender os padrões de comportamento social e as leis que governavam a vida coletiva. Com o estudo da vida social, o sociólogo visava construir um discurso científico, a fim de investigar o indivíduo como ser social. Assim, os “fatos sociais”, definiriam as formas de comportamento, pensamento e sentimento que exerciam uma coerção social externa sobre os indivíduos. Conforme Durkheim, as representações ultrapassam o substrato orgânico, e sugere entendê-las como a própria essência das consciências, sejam individuais sejam coletivas.

As representações sociais podem ser encontradas em todas as esferas da vida social, desde as instituições políticas e religiosas, e nos meios de comunicação de massa. Sabe-se que o cinema desempenha importante função na construção de uma determinada realidade social.

2. Teoria introduzida em seu trabalho *As Regras do Método Sociológico*, publicado em 1895.

Esta reprodução da realidade é representada por diferentes discursos, onde pode ocorrer interferência por questões políticas e ideológicas – sobre este assunto, será discutido no próximo tópico. O que nos interessa aqui, é compreender de que forma essas representações das realidades sociais são difundidas pelo discurso cinematográfico, em específico, na película *Os Verdes Anos*.

Podemos ter o entendimento, *a priori*, que, mais do que mostrar uma realidade, o diretor faz uma representação a partir da realidade da sua visão de mundo. De acordo com o psicólogo social francês Serge Moscovici, as representações sociais seriam “uma modalidade de conhecimento particular tendo a função de elaboração dos comportamentos e da comunicação entre os indivíduos” (2013, p. 27)³. Assim, as representações são uma organização significativa e não um simples reflexo da realidade. Como argumenta Doise (2002, p. 67), “de forma muito geral, as representações sociais podem ser definidas como princípios organizadores das relações simbólicas entre indivíduos e grupos” (como citado em Pacheco, 2011). Nesse sentido, a imagem fílmica faz analogia com o espaço real, pois pertencem a uma representação social.

Para além de representar o real, também há a preocupação do cinema de constituir algo que é da ordem da subjetividade. Ou seja, mais do que imagens aleatórias, elas serão ordenadoras de um discurso

3. A teoria da representação social, proposta por este autor na década de 1960, oferece uma lente poderosa para entender como o conhecimento é construído e compartilhado dentro de grupos sociais. Essa abordagem busca explorar não apenas como os indivíduos percebem e interpretam o mundo ao seu redor, mas também como essas percepções são moldadas e influenciadas pelo contexto social mais amplo em que estão inseridos. Esta teoria, portanto, está centrada na sociologia e antropologia dos teóricos Durkheim e Lévy-Bruhl, como também, na psicologia sócio-histórica e cultural de Piaget e Vygotsky.

que diz respeito a um sentimento da época. Podemos perceber ao longo da história cinematográfica que os filmes carregam em si o discurso de seu contexto histórico e social.

À exemplo, em 1920, o teórico Siegfried Kracauer, em sua obra *De Caligari a Hitler - Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1988), ao analisar o cinema expressionista alemão, ressaltou que os filmes refletiam uma imagem geral dessa época. Sendo o filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, uma antecipação subconsciente do fascismo. A pesquisa deste teórico, centrou-se entre o final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler em 1933. Sua análise objetivava o conhecimento da Alemanha pré-Hitler, utilizando-se do cinema como documento para a sua pesquisa.

O recorte central do estudo de Krakauer foi a percepção social e cultural, em decorrência de um momento histórico em que a Alemanha se encontrava – em meio à crise econômica e de desordem social, surge a necessidade de acabar com esse mal-estar da civilização por meio de um líder. Com a película de Robert Wiene *O gabinete do Dr. Caligari* de 1920, o teórico percebe estas questões, sendo este uma metáfora sobre a Primeira Guerra Mundial. Seria de intenção do diretor mostrar os males causados por quem segue incondicionalmente à uma liderança, onde está ausente qualquer tipo de senso crítico. O personagem Dr. Caligari, é a personificação de um indivíduo com valores a serem questionáveis, em que se utiliza de seu *status* como médico, causando desordem naquela comunidade. Posteriormente, acabam descobrindo que é uma fraude, sendo fruto de sua imaginação ser um médico chamado Caligari. No fim, é retirado daquele local sendo amarrado por uma camisa de força. Logo,

a moral dessa narrativa é que qualquer controle de uma massa deveria ser contido, em *prol* ao convívio social.

Por meio deste filme, podemos compreender a sensibilidade e as preocupações daquela época. Nesse sentido, Kracauer aludiu que o cinema mostra a realidade e a mentalidade de um povo, pois não são produtos de um indivíduo, mas possuem um caráter coletivo, no qual “os filmes são destinados e interessam, às multidões anônimas [...] sendo feitos para satisfazerem os desejos das massas” (1988, p. 17). Assim, o autor quer nos mostrar que é o desejo do público que determina a natureza dos filmes, portanto, o cinema se ajusta à mentalidade e anseios de uma época de acordo com a massa.

À vista disso, determina-se que toda obra cinematográfica é carregada de uma ideologia, em que tem como objetivo levar estas ideias a um espectador, onde este irá decodificar os sentidos produzidos pela obra, e por fim mediar aquilo que assistiu.

Não publico porque não posso: censura, ditadura e cinema.

O cinema causou grande impacto na sociedade do século XX, como também revolucionou o sistema das artes e da comunicação, sendo capaz de influir na “maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo” (Hobsbawm, 1977, p. 240). Posto isso, é importante reconhecer que o cinema nem sempre oferece uma representação precisa e imparcial do passado. Muitos filmes, acabam por fortalecer o discurso dominante, pois quem geralmente conta a história é a história dos vencedores – onde nada mais são, que supostas glórias que ocorreram em consequência da exploração de outros indivíduos.

Para Bernardet (1980), com o cinema podemos examinar e questionar as estruturas de poder, as ideologias dominantes e as relações sociais que moldam a sociedade. Sendo este um reflexo da ideologia e da cultura de sua época, revelando as contradições e tensões subjacentes à ordem social existente.

Muitos governos ditatoriais, como foi o caso do Nazismo de Hitler, e também no governo autoritário de Portugal, utilizaram-se dessa sétima arte, com a intenção de manipulação da informação e opinião pública. No caso da Alemanha, todos os filmes produzidos pelos nazistas foram de propaganda, mesmo aqueles de entretenimento. O ministério da propaganda alemão, utilizou-se dos cinejornais como instrumento efetivo de propaganda de guerra (Krakauer, 1988, p. 319). O ministro da Propaganda da Alemanha Nazista Goebbels, soube como utilizar esta sétima arte para controle e alienação de sua nação. Para ele os filmes deveriam ser destinados a todas camadas, assim conseguiram impor seus filmes, tendo um positivo resultado, “a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava num instrumento de sugestão propagandística” (Krakauer, 1988, p. 231).

No governo português, por meio de leis e censura política institucionalizada, tiveram como intuito interferir nas obras que tivessem conteúdo considerados desviantes e imorais à ideologia do governo vigente. Estas atitudes e ações da censura, refletem os projetos da ditadura no plano político. Por meio do mecanismo de censura, permitiu moldar as produções culturais, limitando e extinguindo liberdades democráticas e garantias constitucionais.

Dessa forma, a estetização da política⁴, foi um recurso utilizado pelos governos ditatoriais, promovendo a barbárie. Todavia, também pode ocorrer o contrário, ou seja, uma politização da arte. Como bem ressaltou o autor Walter Benjamin (1987)⁵, a mesma câmara que se utilizou como manobra de massa política, em um cinema mais engajado, tem a capacidade de promover e produzir senso crítico – o que pode ser analisado com as propostas cinematográficas do grupo do Novo Cinema.

Em 1933, o Estado Novo foi instaurado em meio a um período de instabilidade política e econômica de Portugal. Antonio de Oliveira Salazar, economista e conservador, foi nomeado Ministro das Finanças em 1928 e, posteriormente, em 1932 assumiu o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, consolidando seu poder e estabelecendo as bases do Estado Novo.

Salazar emergiu como uma figura política proeminente durante a Grande Depressão, quando Portugal enfrentava instabilidade política

4. Estetização da Política, é uma teoria de Walter Benjamin em que nos faz entender que esses recursos técnicos são utilizados com finalidade política para a promoção de ideias. À exemplo, temos o nazismo de Hitler, em que promoviam filmes ilustrando a necessidade de eliminar judeus, ciganos, etc. A Estetização seria então, não apenas no entendimento do capital, mas instrumento de dominação e controle.

5. A visão sobre cinema em Benjamin é bem diferente da visão negativa da Indústria Cultural em Adorno. Segundo Benjamin, uma das marcas centrais dos meios de reprodução técnica é a possibilidade de repetição. Antes da revolução industrial, a maneira que tínhamos de comunicar era pela oralidade e escrita. A partir do século XIX – com a invenção do telégrafo, fotografia e no final desse século, o cinema – com isso expandiu-se às maneiras de se comunicar, como também a reprodutibilidade técnica, que possibilitou repetirmos qualquer informação, obra de arte e etc. A obra de arte, antes do sistema capitalista como o conhecemos, possuíam, o que Benjamin chama de aura (não do sentido religioso), mas como caráter único da obra. Assim, as obras exigiam de alguma maneira a memória do artista para armazenar aquilo que queria reproduzir por meio de sua arte. Benjamin percebe que a obra de arte tem a possibilidade de gerar um caráter crítico engajado.

e econômica (Madureira, 2010). Sob seu governo, o país experimentou um período de estabilidade econômica relativa, com políticas que favoreciam a industrialização controlada e o desenvolvimento agrário. No entanto, o país permaneceu em grande parte agrário e subdesenvolvido em comparação com outros países europeus.

Além disso, a ditadura salazarista foi marcada pelo autoritarismo centralizado, onde todas as decisões importantes eram tomadas pelo líder do regime. Houve a difusão de uma ideologia conservadora e nacionalista, que enfatizava a autoridade do Estado, a obediência às tradições e a manutenção da ordem social estabelecida (Cunha, 2018). Para isto, foi usado como instrumento de coerção a censura. Esta desempenhou um papel central no Estado Novo, com o governo exercendo um controle sobre a mídia, a cultura e a educação. Em consequência, qualquer forma de crítica ou de oposição política ao regime era reprimida, correndo o risco de serem presos, exilados ou silenciados.

Conforme enfatiza o teórico Paulo Cunha (2018), em 1960, observa-se contradições do regime político e a geração do Novo Cinema. Ora promoviam filmes, ora censuravam-os. Filmes como *Catembe* (1965) de Faria de Almeida e *Domingo à Tarde* (1965) de António Macedo, foram financiados pelo Fundo Nacional de Cinema, porém ambos sofreram com a censura em seus filmes.

Com o controle pelo Estado Novo, seus filmes mostravam a ideia de povo proposta pelo regime ditatorial, o que já era feito por outros regimes fascistas na Europa, como a de Hitler na Alemanha e de Mussolini na Itália. Por meio do seu discurso, o regime salazarista queria criar um estereótipo do português, criando uma visão idílica do universo rural. Para isso utilizam-se referências “às tradições rurais,

estabelecendo-se, desta forma, um “diálogo” entre o emissor e o receptor” (Paulo & Torgal, 2015). Ainda sobre este assunto, segundo Heloisa Paulo, ao pesquisar sobre o gênero documental na época de Salazar, comenta que

A população do campo aparece sempre vestida de forma tradicional, sorridente e com um ar despreocupado, mesmo ao executar as pesadas tarefas diárias, como a vindima ou aceifa do trigo. O esforço físico não é visível, nem vestígios de sujidade, comuns neste tipo de trabalho. Os rostos focados são sempre saudáveis, na sua maioria, de jovens, uma expressão da energia e da atualidade do regime. (2017, p. 5)

O Novo Cinema de Portugal surge como uma espécie de vanguarda e de rompimento com o “velho” cinema. A década de 1960, foi um período de agitação social e política no país. Portugal estava passando por uma rápida transformação, com crescentes demandas por liberdade política, igualdade social e justiça econômica. O Novo Cinema emergiu como uma ferramenta poderosa para expressar essas aspirações e desafiar o *status quo* estabelecido pelo governo de Salazar. Ademais, ocorria uma grande efervescência cultural, sendo o cinema português influenciado por importantes movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague* francesa e o neorrealismo Italiano. Com isso, adota-se uma estética realista e uma preocupação com as questões sociais e políticas.

O cinema na modernidade encontra suas origens na Europa pós-guerra, com o Neorrealismo Italiano. As filmagens eram mais naturais, recusando os efeitos de montagens e atores não profissionais. Formada por diretores como Vittorio de Sica, Antonioni, Rossellini, Fellini, em

suas películas encontra-se a preocupação com o retrato social, alinhando-se com os anseios da sociedade italiana. Dessa forma, tratava-se de mostrar o mundo contemporâneo: as crises políticas e ideológicas e os desastres da guerra. Logo, as películas se importavam menos com a descrição da sociedade, mas com o que acontece dentro dela, como desemprego, problema nos campos, condição das mulheres etc.

Em relação ao cinema francês, assim como o Neorealismo Italiano, os cineastas da Nouvelle Vague (“nova onda”) quiseram propor um novo modo de lidar com a linguagem cinematográfica. Entre o fim da década de 1950 e início de 1960, o movimento surge com um grupo de jovens que tinha por objetivo revolucionar o cinema francês. Figuras que compuseram o núcleo do movimento, como Eric Rohmer e François Truffaut, e o grande destaque, Goddard, eram críticos de uma revista sobre cinematografia (Cahiers du cinema). Deixaram ambos o papel de críticos para fazerem cinema. Alexandre Astruc em 1948, publicou o artigo “O Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera – *Style*”, no qual compartilha a ideia de que o diretor é o autor do filme. Acreditava que a mensagem do filme não estaria na sua história, mas sim, na forma em que essa história foi contada. Logo, a moral do filme estaria na sua *mise-em-scène*. Esse conceito de “cinema de autor” veio como inspiração e influência para os cineastas, já que vinha com o propósito de revelar por meio das películas o que o diretor gostaria de mostrar.

Assim, com o desejo de retratar a vida das classes trabalhadoras, as injustiças sociais e as tensões políticas que permeavam a sociedade portuguesa surge o Novo Cinema de Portugal. Podemos citar algumas obras que marcaram essa geração, como *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, um documentário experimental que explora a vida de

um homem em situação de rua em Lisboa; e *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, onde narra o retrato da juventude portuguesa e seu conflito com as tradições conservadoras e os conflitos de classe da sociedade.

Considerada um marco do movimento do Novo Cinema Português, *Os Verdes Anos*, de 1963, buscou uma abordagem mais realista e poética (em forma de drama) da vida em Portugal. Como foi retratado anteriormente, o regime do Estado Novo de Salazar, foi caracterizado por uma forte censura, repressão política e controle estrito sobre a cultura e a mídia. Durante esse período, os artistas enfrentaram enormes desafios para expressar suas ideias e visões criativas, sujeitos à vigilância constante do Estado e à possibilidade de censura ou punição. Por esses motivos, Paulo Rocha enfrentou a censura e a repressão política por parte do governo de Salazar. Suas películas foram alvos de cortes e alterações, exigidos pela censura, com a intenção de eliminar qualquer conteúdo considerado subversivo ou contrário aos valores do regime.

Todavia, mesmo com as restrições impostas pelo governo, Paulo Rocha encontrou maneiras criativas de resistir à censura e expressar sua visão artística. Ele explorou temas e questões sociais profundas em seus filmes, desafiando as normas estabelecidas e oferecendo uma visão autêntica da sociedade portuguesa.

Com uma carreira marcada pela inovação estética e temática, Rocha trouxe uma sensibilidade única para suas obras, explorando questões sociais, culturais e políticas com profundidade e humanidade. Nos convidando para sua poesia filmica, sobre o retrato de Lisboa com seus conflitos de classe e antagonismos. Embora sejamos tomados pela beleza da cidade que está a emergir, somos engolidos, ao decorrer da narrativa, pela melancólica cidade, onde a esperança se esvaece.

A poesia crítica de Paulo Rocha: análise de *Os Verdes Anos*.

Primeira obra cinematográfica de Paulo Rocha, filmado com lente 35 mm e em *p & b*, conta com o primor e sensibilidade pelo diretor de fotografia Elso Roque, cria uma sensação de intimidade e melancolia. Com isto, para além de sua inovação estética, há o rompimento com a visão ruralista e nacionalista, tão recorrente do cinema português.

Importante salientar que, as obras cinematográficas dos anos 60, abriram espaço para a discussão e reflexão da cultura popular, da cidade moderna e dos próprios enfrentamentos e desafios políticos do país – podemos observar fortes influências no neorrealismo italiano nesta película de Rocha devido ao tema da narrativa.

Nas palavras de Manuel Fonseca,

quando se diz “novo” a propósito de *Os Verdes Anos*, quer dizer-se mais do que a simples circunstância da estreia. Do que estamos ou devemos falar é do início efectivo de uma nova concepção de prática cinematográfica em Portugal, desde os processos de produção até a uma compreensão de *mise-en-scène* que viria a repor o entendimento do cinema como um fim em lugar do meio que quase fora nas décadas anteriores, em Portugal. (2020, par. 2)

Rocha se utiliza do recurso de por meio dos personagens, retratar e discutir temas pertinentes à época, como as desigualdades de classes, as mudanças da dinâmica social da época, como também a migração do rural para o urbano. A cidade se tornará então, personagem e objeto de discussão dessa nova geração de cineastas, assim como foi realizado em *Os Verdes Anos*, onde o espaço urbano desempenha o papel de aludir melhores condições de vida. Porém, acaba se tornando um espaço de impossibilidades em meio à selvageria do indivíduo urbano.

Assim, a película ao mostra a realidade das classes sociais e uma análise dessa transição do campo com a modernidade⁶. Todavia, mais do que mostrar às inovações tecnológicas que são vistas apenas nas cidades, o diretor chama atenção para refletirmos como essas mudanças afetam o indivíduo. Seja pelo estranhamento ou a dificuldade de seu entendimento com esse novo meio, como também pela persuasão ao consumo.

No meio dessa poesia filmica, como havia mencionado, o autor nos instiga para os debates acerca da migração rural-urbana por meio de dois personagens centrais: Júlio (Rui Gomes) e Ilda (Isabel Ruth), ambos jovens e sonhadores que migram à cidade em busca de melhores condições de vida. Recém-chegado da província, Júlio aos 19 anos de idade, sai da casa de sua mãe para trabalhar como sapateiro com seu tio. Ele, um jovem camponês, além de ter que lidar e adaptar com a vida na cidade, se apaixona pela jovem Ilda. O personagem Júlio, é introspectivo, onde cujas esperanças e sonhos são frequentemente frustrados pelas circunstâncias no desenrolar da trama. Em relação a Ilda, é apresentada como uma figura cativante e de forte personalidade, sendo o seu relacionamento com Júlio, marcado por conflito e ambiguidade.

A dicotomia entre rural e urbano é representada logo nos primeiros planos do filme (Figura 1), mostrando as paisagens de um campo

6. O termo moderno refere-se a uma organização emergente na Europa a partir do século XVII. A modernidade muitas vezes é associada com a ideia da urbanização e das transformações na sociedade. O indivíduo que se insere nas mudanças expressivas da era moderna, é caracterizado por meio de sua interação com o ambiente metropolitano: industrialização, crescimento populacional e das novas formas de comunicação e transporte. Logo, a arte, o indivíduo e o meio social apresentam as mudanças e rupturas aderidas deste século, com o anterior.

vs os prédios da cidade, enquanto um homem – tio de Júlio – em voz *off* faz o seu monólogo:

Figura 1

Os verdes Anos de Paulo Rocha



Rocha (1963)

A primeira vez que vi a cidade de Lisboa, pensei comigo: “Esta terra é como uma madama que tem que ser encantada com muito jeito. Nada de pressas. Nada de deitar a mão antes do tempo. É preciso andar devagarinho com olho vivo e não cheirar dos pés. É preciso, sobretudo, um homem lembrar-se que nasceu numa aldeia de cativos e aprender a aguentar-se” (excerto do filme *Os verdes anos*, 00m46s).

A cidade é associada à ideia de centro de realizações, comunicações etc., todavia, o meio urbano revela-se um lugar de mundanidade e ambição, dando espaço para movimentos, barulhos e imagens em um ritmo mais rápido, que só se encontra em um lugar “moderno”. Por meio dos recursos sonoros do filme fica evidente essa nova dinâmica, ao ouvirmos os sons dos sapatos, dos automóveis e aviões. Nesse sentido, a cidade agora passa a ser o *locus* privilegiado da concentração da atividade comercial, concentrando e materializando as condições gerais e de consumo das atividades urbanas. Além do mais, também surgem novos sujeitos sociais – à exemplo o papel e condutas da mulher moderna que veremos adiante com a personagem Ilda.

Dessa forma, o pensamento que havia se naturalizado em relação aos dois conceitos supracitados, foram de que a vida nas cidades seria melhor. Porém, por meio do cenário urbano que Rocha criou, nos dá ilusão de um lugar claustrofóbico. Do campo para a cidade, o migrante, ao tentar encontrar melhores condições de vida, encontrou as dificuldades devido às condições de sua classe. Acabam se deparando com o intenso desenvolvimento econômico das cidades, seguidas das miseráveis condições de trabalho e de vida. Logo, para as classes populares sobram a marginalização e o descaso.

Quando Júlio chega a Lisboa, acaba ficando perdido e caminha pela cidade até chegar no seu destino final. Em uma confusão e estranhamento com o funcionamento da porta, acaba ficando preso no *hall* de um prédio, lugar onde conhece e reside Ilda, com quem no desenrolar da trama estabelece um romance, mas também sua fatalidade.

Júlio tem dificuldades no encontro com o novo, é ingênuo, e carrega consigo uma moral e valores conservadores. Além disso, o jovem camponês trabalha em uma cave, sob condições precárias de trabalho devido ao espaço pequeno do local (Figuras 2 e 3). Por sempre estar com a visão no nível raso da cidade, podemos ter como entendimento, uma forma de representação da sua condição social e de desigualdade. A simbologia do poder é sempre referenciada a quem está no topo, sendo o que estiver abaixo dela, indica a sua inferioridade.

Figura 2

Os verdes Anos de Paulo Rocha



Rocha (1963)

Figura 3

Os verdes Anos de Paulo Rocha



Rocha (1963)

Porém, a cidade não corresponde mais aos moldes antigos. Ela é o rompimento com o velho e com a tradição. Ela é ousada, moderna, ambiciosa e com novos valores. Ilda, já está imersa nesse novo ambiente e cultura. Sabe de sua classe, mas não se deixa intimidar por isso. Ela abraça o novo, e mais, quer fazer parte desse meio.

Ilda é a representação de liberdade e emancipação feminina. Convém salientar que a relação homens/mulheres é produto de relações sociais históricas, em que são naturalizadas na sociedade à dominação masculina às mulheres. Esse atribuiu superioridade e privilégios ao gênero masculino, enquanto às mulheres “restou” a posição de subalternas. Sendo assim, a dominação masculina tem-se sobreposto tanto na esfera privada quanto na pública, atribuindo aos homens privilégios culturais, simbólicos e materiais. As desigualdades vividas pelas mulheres são o efeito das vantagens “dada” aos homens. A eles são atribuídas funções nobres e braçais. São aqueles que colocam a comida no prato e “botam” a ordem na casa.

Conforme enfatiza Bourdieu, “a dominação masculina sobre as mulheres impõe-lhes uma submissão paradoxal, que se dá através da violência exercida pelas vias da comunicação e do conhecimento” (2003, p. 170). Mesmo que a violência de gênero já fosse presente antes mesmo do Estado Novo, falar dessas questões, num país cujo governo é violento e autoritário, acentua e normaliza (mais) essas relações. Pois a ideologia do regime baseava-se na moral, conseqüentemente isso estimula valores ou comportamentos considerados tradicionais, como por exemplo o sistema patriarcal e a divisão sexual do trabalho.

As situações de humilhação e reificação das mulheres por um grupo refletem a relação da tradição e a normatização dos comportamentos determinados por um grupo e por uma ordem que se perpetua a longo prazo dentro do processo histórico. Assim, nossa cultura é marcada pela hierarquia de gênero, uma vez que se naturaliza e se legitima a dominação masculina em relação à subalternização feminina, levando ao silenciamento e à exclusão.

Entretanto, Ilda não se deixa levar pelo lugar que lhe é imposto pela sociedade. Ela anda pela cidade como se tivesse o domínio pelos espaços. Não se deixa intimidar pelos homens e por ser empregada de uma família com boas condições – lugar social em que almeja. Podemos notar sua ambição, como também o sentimento de querer pertencer a esse novo arquétipo do que é ser mulher, na cena onde assiste televisão (Figura 4). Nesta cena observamos o seu fascínio pela moda e os novos movimentos da década.

Figura 4

Os verdes Anos de Paulo Rocha



Rocha (1963)

No trabalho de Isabelle Anchieta *Imagens da mulher no ocidente moderno*, mostra essa transição da figura da mulher ao longo dos séculos XIX e XX, a partir das análises das *stars* de Hollywood. A imagem da mulher, como havia mencionado, era centrado em buscar se casar, ter filhos e cuidar da casa. Não havia direito a elas. Sua função era ser submissa às normativas da sociedade masculina. As primeiras filmografias onde apareciam as mulheres eram personagens sonhadoras,

ingênuas e à espera de um grande amor, em que lhes dariam o “tão sonhado” casamento. Mas, com o passar do tempo elas vão conquistando seu espaço e negociando para subverter essa imagem. Como a própria Anchieta enfatiza, foi a partir dos séculos XX que há uma insubordinação por meios das *stars*, em que “nada é sagrado, a não ser seu desejo individual” (2019, p. 17).

Ilda representa toda essa não domesticação e liberdade da mulher. Em 1940, já vemos essas questões com o filme *Gilda*, onde a personagem usa roupas que mostram mais o corpo, o que era um grande escândalo para a época (Anchieta, 2019). Da mesma forma, Ilda ao levar Júlio para a casa onde trabalha (um prédio chique, em que mora com a sua patroa), faz um desfile com as roupas de luxo e modernas de sua patroa. Júlio, senta em uma cadeira minúscula em proporção ao seu corpo, onde no começo assiste sem entender, e depois gera um certo desconforto. Nesta sequência a personagem Ilda, como se estivesse em um espetáculo, abre e fecha as cortinas mostrando as roupas e nos evidenciando que estas só são adquiridas por aqueles que têm ascensão social (Figura 5).

Figura 5

Os verdes Anos de Paulo Rocha





Rocha (1963)

Representa-se dessa forma, tanto as novas tendências da mulher na sociedade, como também a impossibilidade de acesso ao consumo devido às suas condições. Paulo Rocha consegue contrastar, nesse sentido, com o cinema oficial do Estado Novo, ao retratar a divisão social nos anos 60 em Portugal e os reais conflitos entre os espaços antagonicamente diferentes.

Toda essa ferocidade, individualidade e segurança de Ilda a levam para sua fatalidade. Na cena final, ao negar o pedido de casamento de Júlio, o rapaz reage com violência, levando-a à morte.

Depois de seu ato frio, foge pelas escadas entrando em um restaurante, o famoso Vá-Vá, lugar de encontro à geração do Novo Cinema. Ao correr para a rua, acaba sendo bloqueado por um conjunto de carros, o que podemos refletir como alegoria da força opressora da cidade. Os carros, que representam a inovação tecnológica, a vida moderna, encurralam Júlio.

Considerações finais

O presente artigo pretendeu analisar a película de Paulo Rocha e como o diretor representou a sociedade portuguesa da década de 60. A obra cinematográfica refletiu sobre discussões que envolvem o período histórico em questão, e por fim, ajuda na compreensão e reflexão daquela época. Deste modo, as representações sociais são uma maneira específica de compreender e comunicar um contexto, além de ser uma forma de interpretar a realidade que rege as relações dos indivíduos com o seu meio social.

As imagens como produtoras de sentido, possibilitam representar situações e características culturais de nossa sociedade. A mídia, por exemplo, se utiliza desses meios, a fim de construir e disseminar suas mensagens e conteúdos, por meio do uso das imagens. Tal fato não passa despercebido pelo Estado Novo, em que por meio da coesão e censura, passou a implementar medidas institucionais para proibirem conteúdos que ferissem a moral e os bons costumes, como também reforçar sua legitimação e *status quo*.

A censura, nesta perspectiva, tem como intuito permitir somente a veiculação de informações com a ideologia oficial do governo. As instâncias políticas, portanto, buscaram um possível controle sobre o discurso das produções cinematográficas que faziam acusações sociais sobre a realidade do país.

Logo, podemos conceber as imagens como produções de sentido e representação das formas de pensar e existir no mundo. São fontes do imaginário social e servem como referência cultural. Ainda que a crítica seja implícita na obra devido à censura, Rocha buscou retratar todos os elementos que faziam parte daquele contexto social de Portugal.

Por meio das personagens, Rocha consegue passar pelo crivo da censura e nos convidar para sua poesia trágica.

É neste campo de análise, cujos anos foram e serão marcados por toda história do país, que se fez por meio do filme; utilizando-se da arte cinematográfica como uma forma de crítica à sociedade autoritária e as contradições políticas. Sendo assim, pode ser observada as formas de violência – de classe e de gênero – que se estabeleceram e se fortaleceram pelas políticas conservadoras e anti-ideológicas desse período.

Ao centrarmos a ideia do cinema como um produto cultural, podemos concluir que o filme é reflexo da lógica de seu tempo. Logo, o sufocamento das liberdades, em um país destituído de democracia, seguiu-se para os fins autoritários e do miserabilismo da classe popular. Ademais, refletir que os cineastas do Novo Cinema tiveram que elaborar métodos, para além de uma opção estética, mas tal atitude se deu para que seus filmes não fossem barrados, é necessário tomarmos como reflexão crítica os reflexos negativos e perversos que a censura trouxe.

Com *Os Verdes Anos* é possível a abertura de variadas formas de compreensão de sua época. A narrativa é uma síntese dos sentimentos e das consequências políticas vividas no país. A linguagem fílmica da obra não apresentou crítica literal ou direta, utilizando, como já mencionado, da construção de seus personagens, ambientados na cena urbana contemporânea, para formar as representações sociais e crítica das questões políticas e de classe daquele período. O filme também toma como premissas o que transcende ao recorte de classe, ao abordarem o machismo e as relações de violência de gênero.

Ao distanciar-se do cinema promovido pelo Estado Novo, Rocha nos apresenta uma Lisboa como espaços de frustrações. Júlio

não alcançou seu desejo de ajudar a família, pelo contrário, se deixou engolir pela cidade. Bragança de Miranda defende “Na verdade, o mais arcaico continua o seu caminho subterrâneo nos escaninhos mais profundos da cultura” (2008, pp. 109-110). Júlio é essa representação, mostra que o arcaico continua a existir na sociedade. O ato de matar Ilda, faz pensar em Júlio como a censura, a sociedade conservadora e o Estado autoritário conservador de Salazar.

Em relação a Ilda, é o reflexo de uma mulher emancipada, onde não segue as premissas da sociedade patriarcal e tradicional ao não encarar o destino do casamento como condição de desejo e honra dentro do contexto social. Sua recusa leva ao seu fim, representando dessa forma, a resistência e incompreensão da mulher na sociedade moderna.

Portanto, o longa-metragem de Rocha, consegue representar os problemas de Portugal, no qual se pautou tanto em uma modernização dos centros urbanos, mas o que mostrou foi a estrutura de dominação. Para além das questões econômicas e políticas, por meio das imagens, pudemos identificar outras questões que, segundo Burke (2017), só as imagens conseguem proporcionar: o olhar para o sujeito. Logo, pode-se analisar quais as consequências de um governo autoritário, e como estas podem afetar a relação do sujeito dentro da sociedade.

Referências

Anchieta, I. (2019). *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno*. Ed. Usp.

Benjamin, Walter. (1987). *Experiência e Pobreza in Mágica e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense.

Bernardet, J.-C. (1980). *O que é Cinema*. Ed. S.A.

Cunha, P. (2010). *A censura e o Novo Cinema Português*. Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Bourdieu, P. (2002). *A Dominação Masculina*. Ed. Bertrand Brasil.

Doise, W. (2002). *Direitos do homem e força das ideias*. Ed. Horizonte,

Durkheim, É. (2001). *As regras do método sociológico*. Ed. Martin Claret.

Fonseca, M. S. (2020). *OS VERDES ANOS / 1963*. Cinemateca Portuguesa–Museu Do Cinema.

Hobsbawm, E. J. (2007). *A era das revoluções. Europa, 1789-1848*. Ed. Paz e Terra.

Krakauer, S. (1988). *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*. Ed. Jorge Zahar.

Madureira, A. (2010). *Salazar. A instauração da Ordem*. Ed. Livros Horizontes.

Miranda, B. (2008). *Uma Experimentação Filosófica na Internet*. Ed. Nova Veja.

Moscovici, S. (2013). *Representações sociais: Investigações em psicologia social*. Ed. Vozes.

Paulo, H., & Torgal, L. R. (2015). Cidadania, nacionalismo e propaganda política. In A. T. Peixinho, C. Camponoz, I. N. Vargues, & J. Figueira (Coords.), *20 anos de jornalismo contra a indiferença* (pp. 169-188). IUC.

Paulo, H. (2017). Imagem em movimento: o documentarismo no Estado Novo e a representação do povo (1933-1950). *Comunicação Pútlica*, 12(23). <https://doi.org/10.4000/cp.1714>

Rocha, P. (Diretor). (1963). *Os Verdes Anos*. Produções Cunha Telles.

Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Ed. Papyrus.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Livraria 155, 157, 159, 161, 169, 171
arte 2, 4, 10, 35, 43, 44, 50, 52, 54, 55, 56,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68,
71, 72, 96, 108, 116, 117, 120, 121,
122, 123, 124, 127, 131, 134, 176,
194, 210, 211, 217, 228
Arte 33, 52, 56, 62, 65, 72, 73, 74, 108, 133,
134, 138, 229
artes 15, 18, 19, 69, 98, 120, 121, 122, 123,
127, 165, 178, 209
Artes 65, 73, 98, 119, 124, 155
audiovisuais 54, 55, 56, 61, 66, 70, 163, 182
audiovisual 54, 55, 61, 62, 68, 70, 71, 97,
122, 160, 163, 175, 177, 182, 185
Audiovisual 174, 177

B

Brasil 3, 33, 35, 36, 37, 39, 45, 47, 49, 55,
56, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 80,
96, 98, 99, 123, 138, 139, 141, 142,
144, 145, 146, 149, 153, 175, 176,
177, 178, 179, 180, 181, 186, 190,
198, 202, 230

C

Cidade de Deus 135, 142, 143, 146, 147,
150, 151, 153
Cidade dos Homens 135, 143, 146, 147,
150, 153
cinema 55, 68, 69, 72, 119, 120, 122, 123,
124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 138, 139, 141, 142, 143,
144, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 155,
163, 176, 177, 178, 179, 185, 195, 198,
202, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 213, 214, 216, 226, 228, 230
Cinema 119, 120, 122, 123, 124, 125, 128,
129, 131, 134, 138, 139, 140, 141, 142,

151, 152, 176, 179, 204, 205, 208,
211, 212, 213, 214, 215, 226, 228, 230

comunicação 39, 42, 44, 48, 50, 51, 52, 59,
75, 81, 83, 87, 93, 100, 101, 103, 115,
119, 122, 124, 128, 134, 135, 136, 137,
138, 143, 145, 149, 156, 157, 158, 160,
161, 163, 164, 176, 178, 179, 181, 182,
184, 185, 187, 189, 190, 206, 207,
209, 217, 222

Comunicação 31, 32, 33, 46, 51, 54, 74,
95, 99, 119, 123, 133, 151, 152, 155,
173, 175, 176, 181, 182, 184, 190,
202, 204, 231

comunicações 219

cultura 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26,
27, 29, 30, 32, 42, 44, 45, 48, 49, 50,
55, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 71, 74, 77,
82, 92, 94, 103, 119, 120, 121, 123,
135, 138, 141, 147, 148, 151, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 164, 167, 170, 171,
173, 174, 176, 187, 210, 212, 215, 216,
221, 222, 229

Cultura 37, 52, 97, 173

D

documental 14, 16, 18, 48, 55, 68, 70, 94,
97, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108,
109, 115, 116, 175, 178, 179, 205, 213

documentário 178, 179, 202, 214

E

estereótipo 137, 143, 212

estereótipos 64, 133, 135, 136, 137, 142,
145, 147, 149, 153, 154

Estereótipos 153

F

Facebook 107

Festival Folclórico de Parintins 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

filme 80, 121, 122, 125, 127, 129, 130, 134, 141, 142, 147, 150, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 208, 209, 214, 217, 219, 224, 228

filmes 69, 119, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 176, 177, 178, 179, 180, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 228

fotógrafa 15, 22, 35, 36, 37, 47, 49, 105, 116

fotografia 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 43, 44, 45, 50, 51, 52, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 123, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 211, 216

Fotografia 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 46, 52, 53, 96, 108

fotógrafo 15, 16, 28, 44, 89, 93, 107

fotojornalismo 15, 52, 101, 107, 117

Fotojornalismo 95

fotojornalista 16

fotojornalistas 107

G

Graciela Iturbide 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 31

I

IA 78, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 98

imagem 2, 4, 10, 14, 22, 24, 26, 45, 48, 50, 52, 59, 62, 63, 64, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 101, 104, 108, 111, 114, 120, 121, 135, 139, 140, 143, 179, 189, 192, 194, 195, 197, 199, 201, 205, 207, 208, 223, 224

Imagem 22, 23, 24, 25, 26, 28, 71, 72, 231

imagens 17, 29, 35, 45, 47, 50, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 97, 102, 104, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 119, 120, 121, 124, 126, 127, 129, 130, 140, 141, 142, 143, 149, 178, 180, 196, 199, 200, 201, 207, 219, 227, 229

Imagens 13, 52, 153, 179, 201, 223, 229

Instagram 96, 107, 109, 201

inteligência artificial 77, 82, 85, 86, 87, 90, 93, 96

Inteligência artificial 81, 88, 90, 97

Inteligência Artificial 74, 96

J

Jornal A Sirene 99

jornalismo 16, 78, 98, 101, 102, 231

jornalista 180

Jornalista 99

jornalistas 100

M

malunga 181, 184, 185, 187, 189, 190, 198

Manoel de Oliveira 119, 120, 122, 123, 125, 126, 128, 131

Manuel Álvarez Bravo 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 28

mexicana 15, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 31

México 15, 17, 22

mídia 61, 74, 81, 83, 88, 92, 93, 94, 96, 97, 101, 137, 138, 143, 145, 149, 150, 151, 152, 212, 215, 227

mídias 42, 143, 184

mediática 45, 137, 194

mediáticas 173, 174, 180, 201

N

negro 42, 68, 141, 192

Negros 180, 181

O

Os Verdes Anos 204, 205, 207, 215, 216,
228, 231

P

Parintins 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53

Paulo Rocha 204, 205, 215, 216, 218, 220,
221, 223, 225, 226, 227

Portugal 3, 55, 56, 61, 66, 68, 69, 125, 129,
204, 205, 210, 211, 213, 214, 215, 216,
226, 227, 229

pós-verdade 74, 76, 78, 84, 86, 91, 93

Pós-verdade 84, 95

produção de sentido 109

produção de sentidos 34, 47, 143, 149, 156

R

redes sociais 107, 109, 201

T

Twitter 107

V

vídeo 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 98

Vídeo 72, 202

vídeos 85, 86, 87

violência 27, 135, 136, 137, 138, 143, 145,
146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 186,
188, 222, 226, 228

Y

YouTube 72, 156, 202

RIA

Editorial